Theodor W. Adorno

NOTAS DE LITERATURA I

Organização da edição alemã
Rolf Tiedemann

Tradução e apresentação
Jorge de Almeida

Livraria
Duas Cidades

editora 34

Livraria Duas Cidades Ltda.
Rua Bento Freitas, 158 Centro CEP 01220-000
São Paulo - SP Brasil Tel/Fax (11) 3331-5134
www.duascidades.com.br livraria@duascidades.com.br

Editora 34 Ltda.
Rua Hungria, 592 Jardim Europa CEP 01455-000
São Paulo - SP Brasil Tel/Fax (11) 3816-6777 www.editora34.com.br

Organização da edição alemã: Rolf Tiedemann

A publicação desta obra contou com o apoio do Goethe-Institut Inter Nationes, Bonn, Alemanha.

Capa, projeto gráfico e editoração eletrônica:
Bracher & Malta Produção Gráfica

Revisão:
Alberto Martins, Cide Piquet

1ª Edição - 2003

Catalogação na Fonte do Departamento Nacional do Livro
(Fundação Biblioteca Nacional, RJ, Brasil)

Adorno, Theodor W., 1903-1969
A241n Notas de literatura I / Theodor W. Adorno;
tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida.
São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.
176 p. (Coleção Espírito Crítico)

ISBN 85-7326-285-0
Tradução de: Noten zur Literatur I

1. Teoria literária. 2. Ensaio alemão.
I. Almeida, Jorge M. B. de. II. Título. III. Série.

CDD - 801

Índice

Nota do tradutor

Quem se propõe a traduzir os ensaios de Theodor Adorno tem de enfrentar o desafio de transpor para outra língua um texto que, para os próprios leitores alemães, muitas vezes soa quase como língua estrangeira. Esse estranhamento, como Adorno ressalta em seus ensaios sobre Heine e Eichendorff, é uma qualidade dos escritores que efetivamente refletem sobre a linguagem, na medida em que se recusam a tomá-la como algo simplesmente dado, mas sim reconhecem em cada conceito, em cada estrutura gramatical, as diversas possibilidades e camadas de sentido ali sedimentadas pela história.

Por isso, o chamado "estilo atonal" do alemão de Adorno não é uma simples idiossincrasia, mas uma tentativa de solucionar o antigo impasse histórico da dialética, desde que Hegel a definiu, em uma célebre conversa com Goethe, como o "espírito de contradição organizado". A extrema preocupação com o modo de organizar a dinâmica do pensamento é o que torna o texto de Adorno ao mesmo tempo fluente e escarpado. Nada mais coerente com o espírito do ensaio, que o autor destas *Notas de literatura* assume como a forma específica da crítica dialética: "O 'como' da expressão deve salvar a precisão sacrificada pela renúncia à delimitação do objeto, sem todavia abandonar a coisa ao arbítrio de significados conceituais decretados de ma-

neira definitiva". Esta tradução pretendeu, na medida do possível, preservar tal contradição interna ao texto, levando a sério a pretensão adorniana de não separar forma e conteúdo. Nesse sentido, foi necessário buscar equivalentes, na boa tradição ensaística brasileira, para o conjunto de inversões, estruturas retorcidas, parágrafos extensos e jogos semânticos que caracteriza o texto de Adorno.

Traduzir essa fluência quase musical das *Notas de literatura* (uma ambigüidade presente no próprio título, uma vez que *Noten* também se refere a partitura, notas musicais), sem entretanto descuidar da precisão conceitual, implica uma série de escolhas, como por exemplo a de não inundar o texto com notas explicativas, o que iria contra o próprio espírito da exposição dialética proposta por Adorno, em que a mera informação nunca se apresenta como algo isolado do fluxo do pensamento. Ao proceder "metodicamente sem método", o ensaio dialético se sustenta, a cada parágrafo, pela tensa consonância entre construção e expressão. Por isso, os constantes jogos de palavras devem encontrar, quando possível, equivalentes em português, para que a vivacidade do sentido não se perca, principalmente nos diversos momentos em que a ironia adorniana desmente a imagem carrancuda atribuída ao autor.

Dois dos ensaios deste primeiro volume de *Notas de literatura* já contavam com excelentes traduções em português, realizadas na década de 1970 por Modesto Carone (*Posição do narrador no romance contemporâneo*) e Rubens Rodrigues Torres Filho (*Lírica e sociedade*). Como tive a sorte e a honra de ter sido formado pela tradição de tradução literária e filosófica que eles representam, me foi permitido incorporar diversas boas soluções encontradas por esses dois grandes escritores. Portanto, agradeço mais uma vez a generosidade de meus dois ex-professores, e a compreensão quanto a minha necessidade de traduzir nova-

mente esses textos, trinta anos depois, em busca de uma dicção própria e da unidade do conjunto da obra. Agradeço também ao professor Roberto Schwarz, que contribuiu decisivamente para a tradução de passagens difíceis do texto, aliando seu brilhantismo de intérprete à criatividade com que encontra equivalentes em nossa língua. Devo agradecer ainda a meus colegas do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo, que contribuíram com valiosas sugestões e críticas, prova de que o ideal do trabalho coletivo ainda sobrevive, resistindo aos que querem inserir definitivamente a universidade na lógica competitiva do mercado. Por fim, um agradecimento especial a Regina Araújo e Alberto Martins, que acompanharam com enorme paciência, cada um a seu modo, os tropeços e agruras do cotidiano dessa tradução.

Jorge de Almeida

NOTAS DE LITERATURA I



Adorno em sua mesa de trabalho no Instituto de Pesquisa Social, em Frankfurt (fotografia do Theodor W. Adorno-Archiv).

dedicado a Jutta Burger

O ensaio como forma

Destinado a ver o iluminado, não a luz.

Goethe, *Pandora*

Que o ensaio, na Alemanha, esteja difamado como um produto bastardo; que sua forma careça de uma tradição convincente; que suas demandas enfáticas só tenham sido satisfeitas de modo intermitente, tudo isso já foi dito e repreendido o bastante. "A forma do ensaio ainda não conseguiu deixar para trás o caminho que leva à autonomia, um caminho que sua irmã, a literatura, já percorreu há muito tempo, desenvolvendo-se a partir de uma primitiva e indiferenciada unidade com a ciência, a moral e a arte."[1] Mas nem o mal-estar provocado por essa situação, nem o desconforto com a mentalidade que, reagindo contra isso, pretende resguardar a arte como uma reserva de irracionalidade, identificando conhecimento com ciência organizada e excluindo como impuro tudo o que não se submeta a essa antítese, nada disso tem conseguido alterar o preconceito com o qual o ensaio é costumeiramente tratado na Alemanha. Ainda hoje, elogiar alguém como *écrivain* é o suficiente para excluir do âmbito acadêmico aquele que está sendo elogiado. Apesar de toda a inteligência acumulada que Simmel e o jovem Lukács, Kassner e Ben-

---

[1] Georg von Lukács, *Die Seele und die Formen* [A alma e as formas], Berlim, Egon Fleischel, 1911, p. 29.

jamin confiaram ao ensaio, à especulação sobre objetos específicos já culturalmente pré-formados,[2] a corporação acadêmica só tolera como filosofia o que se veste com a dignidade do universal, do permanente, e hoje em dia, se possível, com a dignidade do "originário"; só se preocupa com alguma obra particular do espírito na medida em que esta possa ser utilizada para exemplificar categorias universais, ou pelo menos tornar o particular transparente em relação a elas. A tenacidade com que esse esquema sobrevive seria tão enigmática quanto sua carga afetiva, não fosse ele alimentado por motivos mais fortes do que a penosa lembrança da falta de cultivo de uma cultura que, historicamente, mal conhece o *homme de lettres.* Na Alemanha, o ensaio provoca resistência porque evoca aquela liberdade de espírito que, após o fracasso de um Iluminismo cada vez mais morno desde a era leibniziana, até hoje não conseguiu se desenvolver adequadamente, nem mesmo sob as condições de uma liberdade formal, estando sempre disposta a proclamar como sua verdadeira demanda a subordinação a uma instância qualquer. O ensaio, porém, não admite que seu âmbito de competência lhe seja prescrito. Em vez de alcançar algo cientificamente ou criar artisticamente alguma coisa, seus esforços ainda espelham a disponibilidade de quem, como uma criança, não tem vergonha de se entusiasmar com o que os outros já fizeram. O ensaio reflete o que é amado e odiado, em vez de conceber o espírito como uma criação a

[2] Cf. Lukács, *op. cit.*, p. 23: "O ensaio sempre fala de algo já formado ou, na melhor das hipóteses, de algo que já tenha existido; é parte de sua essência que ele não destaque coisas novas a partir de um nada vazio, mas se limite a ordenar de uma nova maneira as coisas que em algum momento já foram vivas. E como ele apenas as ordena novamente, sem dar forma a algo novo a partir do que não tem forma, encontra-se vinculado às coisas, tem de sempre dizer a 'verdade' sobre elas, encontrar expressão para sua essência".

partir do nada, segundo o modelo de uma irrestrita moral do trabalho. Felicidade e jogo lhe são essenciais. Ele não começa com Adão e Eva, mas com aquilo sobre o que deseja falar; diz o que a respeito lhe ocorre e termina onde sente ter chegado ao fim, não onde nada mais resta a dizer: ocupa, desse modo, um lugar entre os despropósitos. Seus conceitos não são construídos a partir de um princípio primeiro, nem convergem para um fim último. Suas interpretações não são filologicamente rígidas e ponderadas, são por princípio superinterpretações, segundo o veredicto já automatizado daquele intelecto vigilante que se põe a serviço da estupidez como cão-de-guarda contra o espírito. Por receio de qualquer negatividade, rotula-se como perda de tempo o esforço do sujeito para penetrar a suposta objetividade que se esconde atrás da fachada. Tudo é muito mais simples, dizem. Quem interpreta, em vez de simplesmente registrar e classificar, é estigmatizado como alguém que desorienta a inteligência para um devaneio impotente e implica onde não há nada para explicar. Ser um homem com os pés no chão ou com a cabeça nas nuvens, eis a alternativa. No entanto, basta deixar-se intimidar uma única vez pelo tabu de ir além do que está simplesmente dito em determinada passagem para sucumbir à falsa pretensão que homens e coisas nutrem em relação a si mesmos. Compreender, então, passa a ser apenas o processo de destrinchar a obra em busca daquilo que o autor teria desejado dizer em dado momento, ou pelo menos reconhecer os impulsos psicológicos individuais que estão indicados no fenômeno. Mas como é quase impossível determinar o que alguém pode ter pensado ou sentido aqui e ali, nada de essencial se ganharia com tais considerações. Os impulsos dos autores se extinguem no conteúdo objetivo que capturam. No entanto, a pletora de significados encapsulada em cada fenômeno espiritual exige de seu receptor, para se desvelar, justamente aquela espontaneidade da fantasia subjetiva que é

condenada em nome da disciplina objetiva. Nada se deixa extrair pela interpretação que já não tenha sido, ao mesmo tempo, introduzido pela interpretação. Os critérios desse procedimento são a compatibilidade com o texto e com a própria interpretação, e também a sua capacidade de dar voz ao conjunto de elementos do objeto. Com esses critérios, o ensaio se aproxima de uma autonomia estética que pode ser facilmente acusada de ter sido apenas tomada de empréstimo à arte, embora o ensaio se diferencie da arte tanto por seu meio específico, os conceitos, quanto por sua pretensão à verdade desprovida de aparência estética. É isso o que Lukács não percebeu quando, na carta a Leo Popper que serve de introdução ao livro *A alma e as formas*, definiu o ensaio como uma forma artística.[3] No entanto, a máxima positivista segundo a qual os escritos sobre arte não devem jamais almejar um modo de apresentação artístico, ou seja, uma autonomia da forma, não é melhor que a concepção de Lukács. Também aqui, como em todos os outros momentos, a tendência geral positivista, que contrapõe rigidamente ao sujeito qualquer objeto possível como sendo um objeto de pesquisa, não vai além da mera separação entre forma e conteúdo: como seria possível, afinal, falar do estético de modo não estético, sem qualquer proximidade com o objeto, e não sucumbir à vulgaridade intelectual nem se desviar do próprio assunto? Na prática positivista, o conteúdo, uma vez fixado conforme o modelo da sentença protocolar, deveria ser indiferente à sua forma de exposição, que por sua vez seria convencional e alheia às exigências do assunto. Para o instinto do purismo científico, qualquer impulso expressivo presente na exposição ameaça uma objetividade que supostamente afloraria após a eliminação do sujeito, colocando também em risco a própria integridade do objeto, que seria tanto mais sólida quanto menos contasse com o apoio da forma, ainda que esta tenha como norma justamente apresentar o objeto de modo puro e sem adendos. Na alergia contra as formas, consideradas como atributos meramente acidentais, o espírito científico acadêmico aproxima-se do obtuso espírito dogmático. A palavra lançada irresponsavelmente pretende em vão provar sua responsabilidade no assunto, e a reflexão sobre as coisas do espírito torna-se privilégio dos desprovidos de espírito.

[3] Cf. Lukács, *op. cit.*, p. 5 ss.

Todos esses frutos do rancor não são meras inverdades. Se o ensaio se recusa a deduzir previamente as configurações culturais a partir de algo que lhes é subjacente, acaba se enredando com enorme zelo nos empreendimentos culturais que promovem as celebridades, o sucesso e o prestígio de produtos adaptados ao mercado. As biografias romanceadas e todo tipo de publicação comercial edificante a elas relacionado não são uma mera degeneração, mas a tentação permanente de uma forma cuja suspeita contra a falsa profundidade corre sempre o risco de se reverter em superficialidade erudita. Essa tendência já se delineia em Sainte-Beuve, de quem certamente deriva o gênero moderno do ensaio, e segue em produtos como as *Silhuetas* de Herbert Eulenberg, o protótipo alemão de uma enxurrada de subliteratura cultural, até filmes sobre Rembrandt, Toulouse-Lautrec e as Sagradas Escrituras, promovendo a neutralização das criações espirituais em bens de consumo, um processo que, na recente história do espírito, apodera-se sem resistência de tudo aquilo que, nos países do bloco oriental, ainda é chamado, sem qualquer pudor, de "a herança". Esse processo talvez se manifeste de modo mais evidente em Stefan Zweig, que conseguiu em sua juventude escrever alguns ensaios bastante originais, mas que acabou regredindo, em seu livro sobre Balzac, ao estudo psicológico da personalidade criativa. Esse gênero de literatura não critica os

abstratos "conceitos fundamentais", as datas sem sentido e os clichês inveterados, mas sim pressupõe implicitamente isso tudo, como cúmplice. Mistura-se o rebotalho da psicologia interpretativa com categorias banais derivadas da visão de mundo do filisteu da cultura, tais como "a personalidade" e "o irracional". Ensaios desse tipo acabam se confundindo com o estilo de folhetim que os inimigos da forma ensaística costumam confundir com o ensaio. Livre da disciplina da servidão acadêmica, a própria liberdade espiritual perde a liberdade, acatando a necessidade socialmente pré-formada da clientela. A irresponsabilidade, em si mesma um momento de qualquer verdade não exaurida na responsabilidade de perpetuar o *status quo*, torna-se responsável pelas necessidades da consciência estabelecida; ensaios ruins não são menos conformistas do que dissertações ruins. A responsabilidade, contudo, respeita não apenas autoridades e grêmios, mas também a própria coisa.

A forma, no entanto, tem sua parcela de culpa no fato de o ensaio ruim falar de pessoas, em vez de desvendar o objeto em questão. A separação entre ciência e arte é irreversível. Só a ingenuidade do fabricante de literatura não toma conhecimento disso, pois este se considera nada menos que um gênio da administração, por sucatear as boas obras de arte e transformá-las em obras ruins. Com a objetivação do mundo, resultado da progressiva desmitologização, a ciência e a arte se separaram; é impossível restabelecer com um golpe de mágica uma consciência para a qual intuição e conceito, imagem e signo, constituam uma unidade. A restauração dessa consciência, se é que ela alguma vez existiu, significaria uma recaída no caos. Essa consciência só poderia ser concebida como consumação do processo de mediação, como utopia, tal como desde Kant os filósofos idealistas buscaram imaginar, sob o nome de "intuição intelectual", algo que tem falhado aos freqüentes apelos do conhecimento efetivo. Onde a

filosofia, mediante empréstimos da literatura, imagina-se capaz de abolir o pensamento objetivante e sua história, enunciada pela terminologia habitual como a antítese entre sujeito e objeto, e espera até mesmo que o próprio Ser ganhe voz em uma poesia que junta Parmênides e Max Jungnickel, ela acaba se aproximando da desgastada conversa fiada sobre cultura. Com malícia rústica travestida de sabedoria ancestral, essa filosofia recusa-se a honrar as obrigações do pensamento conceitual, que entretanto ela subscreveu assim que utilizou conceitos em suas frases e juízos, enquanto o seu elemento estético não passa de uma aguada reminiscência de segunda mão de Hölderlin ou do Expressionismo, e talvez do *Jugendstil*, pois nenhum pensamento pode se entregar à linguagem tão ilimitada e cegamente quanto a idéia de uma fala ancestral faz supor. Dessa violência que imagem e conceito praticam um ao outro nasce o jargão da autenticidade, no qual as palavras vibram de comoção, enquanto se calam sobre o que as comoveu. A ambiciosa transcendência da linguagem para além do sentido acaba desembocando em um vazio de sentido, que facilmente pode ser capturado pelo mesmo positivismo diante do qual essa linguagem se julga superior. Ela cai nas mãos do positivismo justamente pelo vazio de sentido que tanto critica, pois acaba jogando com as mesmas cartas. Sob o jugo de tais desenvolvimentos, essa linguagem, onde ainda ousa mover-se no âmbito das ciências, aproxima-se do artesanato, enquanto o pesquisador conserva, em negativo, sua fidelidade à estética, sobretudo quando, em vez de degradar a linguagem à mera paráfrase de seus números, rebela-se contra a linguagem em geral, utilizando tabelas que confessam sem rodeios a reificação de sua consciência, encontrando assim uma espécie de forma para essa reificação, sem precisar recorrer a um apologético empréstimo da arte. É verdade que a arte sempre esteve imbricada na tendência dominante do Iluminismo, incorporando em sua técnica, des-

de a Antiguidade, as descobertas científicas. Mas a quantidade reverte em qualidade. Se a técnica torna-se um absoluto na obra de arte; se a construção torna-se total, erradicando a expressão, que é seu motivo e seu oposto; se a arte pretende tornar-se imediatamente ciência, adequando-se aos parâmetros científicos, então ela sanciona a manipulação pré-artística da matéria, tão carente de sentido quanto o *Seyn* [Ser] dos seminários filosóficos. Assim, a arte acaba se irmanando com a reificação, contra a qual o protesto, mesmo que mudo e reificado, sempre foi e ainda hoje é a função do que não tem função: a própria arte.

Mas, embora arte e ciência tenham se separado na história, não se deve hipostasiar o seu antagonismo. A aversão a essa mistura anacrônica não absolve uma cultura organizada em ramos e setores. Ainda que sejam necessários, esses setores acabam reconhecendo institucionalmente a renúncia à verdade do todo. Os ideais de pureza e asseio, compartilhados tanto pelos empreendimentos de uma filosofia veraz, aferida por valores eternos, quanto por uma ciência sólida, inteiramente organizada e sem lacunas, e também por uma arte intuitiva, desprovida de conceitos, trazem as marcas de uma ordem repressiva. Passa-se a exigir do espírito um certificado de competência administrativa, para que ele não transgrida a cultura oficial ao ultrapassar as fronteiras culturalmente demarcadas. Pressupõe-se assim que todo conhecimento possa, potencialmente, ser convertido em ciência. As teorias do conhecimento que estabeleciam uma distinção entre consciência pré-científica e científica sempre conceberam essa diferença como sendo unicamente de grau. Que se tenha permanecido, contudo, na mera afirmação da possibilidade de uma conversão, sem que jamais a consciência viva tenha sido transformada seriamente em consciência científica, remete ao caráter precário da própria transição, a uma diferença qualitativa. A mais simples reflexão sobre a vida da consciência poderia indicar o

quanto alguns conhecimentos, que não se confundem com impressões arbitrárias, dificilmente podem ser capturados pela rede da ciência. A obra de Marcel Proust, tão permeada de elementos científicos positivistas quanto a de Bergson, é uma tentativa única de expressar conhecimentos necessários e conclusivos sobre os homens e as relações sociais, conhecimentos que não poderiam sem mais nem menos ser acolhidos pela ciência, embora sua pretensão à objetividade não seja diminuída nem reduzida a uma vaga plausibilidade. O parâmetro da objetividade desses conhecimentos não é a verificação de teses já comprovadas por sucessivos testes, mas a experiência humana individual, que se mantém coesa na esperança e na desilusão. Essa experiência confere relevo às observações proustianas, confirmando-as ou refutando-as pela rememoração. Mas a sua unidade, fechada individualmente em si mesma, na qual entretanto se manifesta o todo, não poderia ser retalhada e reorganizada, por exemplo, sob as diversas personalidades e aparatos da psicologia ou da sociologia. Sob a pressão do espírito científico e de seus postulados, onipresente até mesmo no artista, ainda que de modo latente, Proust se serviu de uma técnica que copiava o modelo das ciências, para realizar uma espécie de reordenação experimental, com o objetivo de salvar ou restabelecer aquilo que, nos dias do individualismo burguês, quando a consciência individual ainda confiava em si mesma e não se intimidava diante da censura rigidamente classificatória, era valorizado como os conhecimentos de um homem experiente, conforme o tipo do extinto *homme de lettres*, que Proust invocou novamente como a mais alta forma do diletante. Não passaria pela cabeça de ninguém, entretanto, dispensar como irrelevante, arbitrário e irracional o que um homem experiente tem a dizer, só porque são as experiências de um indivíduo e porque não se deixam facilmente generalizar pela ciência. Mas aquela parte de seus achados que escorrega por entre as

malhas do saber científico escapa com certeza à própria ciência. Enquanto ciência do espírito, a ciência deixa de cumprir aquilo que promete ao espírito: iluminar suas obras desde dentro. O jovem escritor que queira aprender na universidade o que seja uma obra de arte, uma forma da linguagem, a qualidade estética, e mesmo a técnica estética, terá apenas, na maioria dos casos, algumas indicações esparsas sobre o assunto, ou então receberá informações tomadas já prontas da filosofia em circulação naquele momento, que serão aplicadas de modo mais ou menos arbitrário ao teor das obras em questão. Caso ele se volte para a estética filosófica, será entulhado com proposições tão abstratas que nada dizem sobre as obras que ele deseja compreender, nem se identificam, na verdade, com o conteúdo que, bem ou mal, ele está buscando. Mas a divisão de trabalho do *kosmos noetikós* em arte e ciência não é a única responsável por tudo isso; nem as suas linhas de demarcação podem ser postas de lado pela boa vontade e por um planejamento superior. Pelo contrário, o espírito, irrevogavelmente modelado segundo os padrões da dominação da natureza e da produção material, entrega-se à recordação daquele estágio superado, mas que ainda traz a promessa de um estágio futuro, a transcendência das relações de produção enrijecidas. Assim, o procedimento especializado se paralisa justamente diante de seus objetos específicos.

Em relação ao procedimento científico e sua fundamentação filosófica enquanto método, o ensaio, de acordo com sua idéia, tira todas as conseqüências da crítica ao sistema. Mesmo as doutrinas empiristas, que atribuem à experiência aberta e não antecipável a primazia sobre a rígida ordem conceitual, permanecem sistemáticas na medida em que definem condições para o conhecimento, concebidas de um modo mais ou menos constante, e desenvolvem essas condições em um contexto o mais homogêneo possível. Desde Bacon — ele próprio um ensaísta —

o empirismo, não menos que o racionalismo, tem sido um "método". Nos processos do pensamento, a dúvida quanto ao direito incondicional do método foi levantada quase tão-somente pelo ensaio. Este leva em conta a consciência da não-identidade, mesmo sem expressá-la; é radical no não-radicalismo, ao se abster de qualquer redução a um princípio e ao acentuar, em seu caráter fragmentário, o parcial diante do total. "O grande *Sieur* de Montaigne talvez tenha sentido algo semelhante quando deu a seus escritos o admiravelmente belo e adequado título de *Essais*. Pois a modéstia simples dessa palavra é uma altiva cortesia. O ensaísta abandona suas próprias e orgulhosas esperanças, que tantas vezes o fizeram crer estar próximo de algo definitivo: afinal, ele nada tem a oferecer além de explicações de poemas dos outros ou, na melhor das hipóteses, de suas próprias idéias. Mas ele se conforma ironicamente a essa pequenez, à eterna pequenez da mais profunda obra do pensamento diante da vida, e ainda a sublinha com sua irônica modéstia."[4] O ensaio não segue as regras do jogo da ciência e da teoria organizadas, segundo as quais, como diz a formulação de Spinoza, a ordem das coisas seria o mesmo que a ordem das idéias. Como a ordem dos conceitos, uma ordem sem lacunas, não equivale ao que existe, o ensaio não almeja uma construção fechada, dedutiva ou indutiva. Ele se revolta sobretudo contra a doutrina, arraigada desde Platão, segundo a qual o mutável e o efêmero não seriam dignos da filosofia; revolta-se contra essa antiga injustiça cometida contra o transitório, pela qual este é novamente condenado no conceito. O ensaio recua, assustado, diante da violência do dogma, que atribui dignidade ontológica ao resultado da abstração, ao conceito invariável no tempo, por oposição ao individual nele subsumido. A falácia de

[4] Lukács, *op. cit.*, p. 21.

que a *ordo idearum* seria a *ordo rerum* é fundada na insinuação de que algo mediado seja não mediado. Assim como é difícil pensar o meramente factual sem o conceito, porque pensá-lo significa sempre já concebê-lo, tampouco é possível pensar o mais puro dos conceitos sem alguma referência à facticidade. Mesmo as criações da fantasia, supostamente liberadas do espaço e do tempo, remetem à existência individual, ainda que por derivação. É por isso que o ensaio não se deixa intimidar pelo depravado pensamento profundo, que contrapõe verdade e história como opostos irreconciliáveis. Se a verdade tem, de fato, um núcleo temporal, então o conteúdo histórico torna-se, em sua plenitude, um momento integral dessa verdade; o *a posteriori* torna-se concretamente um *a priori*, e não apenas genericamente, como Fichte e seus seguidores o exigiam. A relação com a experiência — e o ensaio confere à experiência tanta substância quanto a teoria tradicional às meras categorias — é uma relação com toda a história; a experiência meramente individual, que a consciência toma como ponto de partida por sua proximidade, é ela mesma já mediada pela experiência mais abrangente da humanidade histórica; é um mero auto-engano da sociedade e da ideologia individualistas conceber a experiência da humanidade histórica como sendo mediada, enquanto o imediato, por sua vez, seria a experiência própria a cada um. O ensaio desafia, por isso, a noção de que o historicamente produzido deve ser menosprezado como objeto da teoria. A distinção entre uma filosofia primeira e uma mera filosofia da cultura, que pressuporia aquela e se desenvolveria a partir de seus fundamentos, é uma tentativa de racionalizar teoricamente o tabu sobre o ensaio, mas essa distinção não é sustentável. Um procedimento do espírito que honra como cânone a separação entre o temporal e o intemporal perde toda a sua autoridade. Níveis mais elevados de abstração não outorgam ao pensamento uma maior solenidade nem um

teor metafísico; pelo contrário, o pensamento torna-se volátil com o avanço da abstração, e o ensaio se propõe precisamente a reparar uma parte dessa perda. A objeção corrente contra ele, de que seria fragmentário e contingente, postula por si mesma a totalidade como algo dado, e com isso a identidade entre sujeito e objeto, agindo como se o todo estivesse a seu dispor. O ensaio, porém, não quer procurar o eterno no transitório, nem destilá-lo a partir deste, mas sim eternizar o transitório. A sua fraqueza testemunha a própria não-identidade, que ele deve expressar; testemunha o excesso de intenção sobre a coisa e, com isso, aquela utopia bloqueada pela divisão do mundo entre o eterno e o transitório. No ensaio enfático, o pensamento se desembaraça da idéia tradicional de verdade.

Desse modo, o ensaio suspende ao mesmo tempo o conceito tradicional de método. O pensamento é profundo por se aprofundar em seu objeto, e não pela profundidade com que é capaz de reduzi-lo a uma outra coisa. O ensaio lida com esse critério de maneira polêmica, manejando assuntos que, segundo as regras do jogo, seriam considerados dedutíveis, mas sem buscar a sua dedução definitiva. Ele unifica livremente pelo pensamento o que se encontra unido nos objetos de sua livre escolha. Não insiste caprichosamente em alcançar algo para além das mediações — e estas são mediações históricas, nas quais está sedimentada a sociedade como um todo —, mas busca o teor de verdade como algo histórico por si mesmo. Não pergunta por nenhum dado primordial, para transtorno da sociedade socializada [*vergesellschafteten Gesellschaft*], que justamente por não tolerar o que não traz a sua marca, tolera menos ainda o que lembra a sua própria onipresença, citando necessariamente como seu complemento ideológico aquela natureza que sua própria práxis eliminou por completo. O ensaio denuncia silenciosamente a ilusão de que o pensamento possa escapar do âmbito da *thesis*, a cultu-

ra, para o âmbito da *physis*, a natureza. Fascinado pelo olhar fixo daquilo que é confessadamente derivado, as configurações do espírito, o ensaio honra a natureza ao confirmar que ela não existe mais para os homens. O seu alexandrinismo é uma resposta à ilusão de que, por sua mera existência, lilases e rouxinóis, onde a tessitura universal ainda permite sua sobrevivência, podem nos convencer de que a vida ainda vive. O ensaio abandona o cortejo real em direção às origens, que conduz apenas ao mais derivado, ao Ser, à ideologia que duplica o que de qualquer modo já existe, sem que, no entanto, desapareça completamente a idéia de imediatidade, postulada pelo próprio sentido da mediação. Para o ensaio, todos os graus do mediado são imediatos, até que ele comece sua reflexão.

Assim como o ensaio renega os dados primordiais, também se recusa a definir os seus conceitos. A filosofia foi capaz de uma crítica completa da definição, sob os mais diferentes aspectos: em Kant, em Hegel, em Nietzsche. Mas a ciência jamais se apropriou dessa crítica. Enquanto o movimento que surge com Kant, voltado contra os resíduos escolásticos no pensamento moderno, substitui as definições verbais pela concepção dos conceitos a partir do processo em que são gerados, as ciências particulares ainda insistem, para preservar a imperturbável segurança de suas operações, na obrigação pré-crítica de definir os conceitos. Nesse ponto, os neopositivistas, que consideram o método científico um sinônimo de filosofia, acabam concordando com a escolástica. O ensaio, em contrapartida, incorpora o impulso antisistemático em seu próprio modo de proceder, introduzindo sem cerimônias e "imediatamente" os conceitos, tal como eles se apresentam. Estes só se tornam mais precisos por meio das relações que engendram entre si. Pois é mera superstição da ciência propedêutica pensar os conceitos como intrinsecamente indeterminados, como algo que precisa de definição para ser determinado. A ciência necessita da concepção do conceito como uma *tabula rasa* para consolidar a sua pretensão de autoridade, para mostrar-se como o único poder capaz de sentar-se à mesa. Na verdade, todos os conceitos já estão implicitamente concretizados pela linguagem em que se encontram. O ensaio parte dessas significações e, por ser ele próprio essencialmente linguagem, leva-as adiante; ele gostaria de auxiliar o relacionamento da linguagem com os conceitos, acolhendo-os na reflexão tal como já se encontram inconscientemente denominados na linguagem. Na fenomenologia, isso é pressentido pelo procedimento da análise de significados, só que este transforma em fetiche a relação dos conceitos com a linguagem. O ensaio é tão cético diante desse procedimento quanto diante da definição. Sem apologia, ele leva em conta a objeção de que não é possível saber com certeza os sentidos que cada um encontrará sob os conceitos. Pois o ensaio percebe claramente que a exigência de definições estritas serve há muito tempo para eliminar, mediante manipulações que fixam os significados conceituais, aquele aspecto irritante e perigoso das coisas, que vive nos conceitos. Mas o ensaio não pode, contudo, nem dispensar os conceitos universais — mesmo a linguagem que não fetichiza o conceito é incapaz de dispensá-los —, nem proceder com eles de maneira arbitrária. A exposição é, por isso, mais importante para o ensaio do que para os procedimentos que, separando o método do objeto, são indiferentes à exposição de seus conteúdos objetivados. O "como" da expressão deve salvar a precisão sacrificada pela renúncia à delimitação do objeto, sem todavia abandonar a coisa ao arbítrio de significados conceituais decretados de maneira definitiva. Nisso, Benjamin foi o mestre insuperável. Essa precisão não pode, entretanto, permanecer atomística. O ensaio exige, ainda mais que o procedimento definidor, a interação recíproca de seus conceitos no processo da experiência intelectual. Nessa experiência, os conceitos não formam

um *continuum* de operações, o pensamento não avança em um sentido único; em vez disso, os vários momentos se entrelaçam como num tapete. Da densidade dessa tessitura depende a fecundidade dos pensamentos. O pensador, na verdade, nem sequer pensa, mas sim faz de si mesmo o palco da experiência intelectual, sem desemaranhá-la. Embora o pensamento tradicional também se alimente dos impulsos dessa experiência, ele acaba eliminando, em virtude de sua forma, a memória desse processo. O ensaio, contudo, elege essa experiência como modelo, sem entretanto, como forma refletida, simplesmente imitá-la; ele a submete à mediação através de sua própria organização conceitual; o ensaio procede, por assim dizer, metodicamente sem método.

O modo como o ensaio se apropria dos conceitos seria, antes, comparável ao comportamento de alguém que, em terra estrangeira, é obrigado a falar a língua do país, em vez de ficar balbuciando a partir das regras que se aprendem na escola. Essa pessoa vai ler sem dicionário. Quando tiver visto trinta vezes a mesma palavra, em contextos sempre diferentes, estará mais segura de seu sentido do que se tivesse consultado o verbete com a lista de significados, geralmente estreita demais para dar conta das alterações de sentido em cada contexto e vaga demais em relação às nuances inalteráveis que o contexto funda em cada caso. É verdade que esse modo de aprendizado permanece exposto ao erro, e o mesmo ocorre com o ensaio enquanto forma; o preço de sua afinidade com a experiência intelectual mais aberta é aquela falta de segurança que a norma do pensamento estabelecido teme como a própria morte. O ensaio não apenas negligencia a certeza indubitável, como também renuncia ao ideal dessa certeza. Torna-se verdadeiro pela marcha de seu pensamento, que o leva para além de si mesmo, e não pela obsessão em buscar seus fundamentos como se fossem tesouros enterrados. O que ilumina

seus conceitos é um *terminus ad quem*, que permanece oculto ao próprio ensaio, e não um evidente *terminus a quo*. Assim, o próprio método do ensaio expressa sua intenção utópica. Todos os seus conceitos devem ser expostos de modo a carregar os outros, cada conceito deve ser articulado por suas configurações com os demais. No ensaio, elementos discretamente separados entre si são reunidos em um todo legível; ele não constrói nenhum andaime ou estrutura. Mas, enquanto configuração, os elementos se cristalizam por seu movimento. Essa configuração é um campo de forças, assim como cada formação do espírito, sob o olhar do ensaio, deve se transformar em um campo de forças.

O ensaio desafia gentilmente os ideais da *clara et distincta perceptio* e da certeza livre de dúvida. Ele deveria ser interpretado, em seu conjunto, como um protesto contra as quatro regras estabelecidas pelo *Discours de la méthode* de Descartes, no início da moderna ciência ocidental e de sua teoria. A segunda dessas regras, a divisão do objeto em "tantas parcelas quantas possíveis e quantas necessárias fossem para melhor resolver suas dificuldades",[5] esboça a análise de elementos, sob cujo signo a teoria tradicional equipara os esquemas conceituais de organização à estrutura do Ser. Mas os artefatos, que constituem o objeto do ensaio, resistem à análise de elementos e somente podem ser construídos a partir de sua idéia específica; não foi por acaso que Kant, sob esse aspecto, tratou de modo análogo as obras de arte e os organismos, embora ao mesmo tempo os tenha diferenciado, sem nenhuma concessão ao obscurantismo romântico. A totalidade não deve ser hipostasiada como algo primordial, mas

---

[5] René Descartes, *Discurso do método*. [Tradução brasileira de Bento Prado Jr. *in Os Pensadores*, São Paulo, Abril Cultural, 1983.]

tampouco se deve hipostasiar os produtos da análise, os elementos. Diante de ambos, o ensaio se orienta pela idéia de uma ação recíproca, que a rigor não tolera nem a questão dos elementos nem a dos elementares. Os momentos não devem ser desenvolvidos puramente a partir do todo, nem o todo a partir dos momentos. O todo é mônada, e entretanto não o é; seus momentos, enquanto momentos de natureza conceitual, apontam para além do objeto específico no qual se reúnem. Mas o ensaio não os acompanha até onde eles poderiam se legitimar para além do objeto específico: se o fizesse, cairia na má infinitude. Pelo contrário, ele se aproxima tanto do *hic et nunc* do objeto, que este é dissociado nos momentos que o fazem vivo, em vez de ser meramente um objeto.

A terceira regra cartesiana, "conduzir por ordem meus pensamentos, começando pelos objetos mais simples e mais fáceis de conhecer, para subir, pouco a pouco, como por degraus, até o conhecimento dos mais compostos", contradiz brutalmente a forma ensaística, na medida em que esta parte do mais complexo, não do mais simples e já previamente familiar. A forma do ensaio preserva o comportamento de alguém que começa a estudar filosofia e já possui, de algum modo, uma idéia do que o espera. Ele raramente iniciará seus estudos com a leitura dos autores mais simples, cujo *common sense* costuma patinar na superfície dos problemas onde deveria se deter; em vez disso, irá preferir o confronto com autores supostamente mais difíceis, que projetam retrospectivamente sua luz sobre o simples, iluminando-o como uma "posição do pensamento em relação à objetividade". A ingenuidade do estudante que não se contenta senão com o difícil e o formidável é mais sábia do que o pedantismo maduro, cujo dedo em riste adverte o pensamento de que seria melhor entender o mais simples antes de ousar enfrentar o mais complexo, a única coisa que o atrai. Essa postergação do conhe-

cimento serve apenas para impedi-lo. Contrapondo-se ao *convenu* da inteligibilidade, da representação da verdade como um conjunto de efeitos, o ensaio obriga a pensar a coisa, desde o primeiro passo, com a complexidade que lhe é própria, tornando-se um corretivo daquele primitivismo obtuso, que sempre acompanha a *ratio* corrente. Se a ciência, falseando segundo seu costume, reduz a modelos simplificadores as dificuldades e complexidades de uma realidade antagônica e monadologicamente cindida, diferenciando posteriormente esses modelos por meio de um pretenso material, então o ensaio abala a ilusão desse mundo simples, lógico até em seus fundamentos, uma ilusão que se presta comodamente à defesa do *status quo*. O caráter diferenciado do ensaio não é nenhum acréscimo, mas sim o seu meio. O pensamento estabelecido gosta de atribuir a diferenciação à mera psicologia do sujeito cognoscente, acreditando com isso extinguir suas obrigações para com ela. As retumbantes denúncias científicas contra o excesso de sutileza não se dirigem, na verdade, ao método presunçoso e indigno de confiança, mas ao caráter desconcertante da coisa, que este deixa transparecer.

A quarta regra cartesiana, "fazer em toda parte enumerações tão completas e revisões tão gerais" que se esteja certo de "nada omitir", o princípio sistemático propriamente dito, reaparece sem nenhuma alteração na polêmica de Kant contra o pensamento "rapsódico" de Aristóteles. Essa regra corresponde à acusação de que o ensaio, segundo um linguajar de mestre-escola, não seria "exaustivo", ao passo que todo objeto, e certamente o objeto espiritual, comporta em si mesmo aspectos infinitamente diversos, cabendo a decisão sobre os critérios de escolha apenas à intenção do sujeito do conhecimento. A "revisão geral" só seria possível se fosse estabelecido de antemão que o objeto a ser examinado é capaz de se entregar sem reservas ao exame dos conceitos, sem deixar nenhum resto que não possa ser antecipado a

partir desses conceitos. A regra da enumeração completa das partes individuais pretende, porém, como conseqüência dessa primeira hipótese, que o objeto possa ser exposto em uma cadeia contínua de deduções: uma suposição própria à filosofia da identidade. Na forma de instruções para a prática intelectual, essa regra cartesiana, assim como a exigência de definições, sobreviveu ao teorema racionalista no qual se baseava; pois também a ciência aberta à empiria requer revisões abrangentes e continuidade de exposição. Com isso, o que em Descartes era consciência intelectual, que vigiava a necessidade de conhecimento, transforma-se na arbitrariedade de um "*frame of reference*"; na arbitrariedade de uma axiomática que precisa ser estabelecida desde o início para satisfazer a necessidade metodológica e garantir a plausibilidade do todo, sem que ela mesma possa demonstrar sua validade ou evidência. Na versão alemã, isso corresponderia ao caráter arbitrário de um "projeto" [*Entwurf*], que simplesmente escamoteia as suas condições subjetivas com o *pathos* de se dirigir ao próprio Ser. A exigência de continuidade na condução do pensamento tende a prejulgar a coerência do objeto, sua harmonia própria. A exposição continuada estaria em contradição com o caráter antagônico da coisa, enquanto não determinasse a continuidade como sendo, ao mesmo tempo, uma descontinuidade. No ensaio como forma, o que se anuncia de modo inconsciente e distante da teoria é a necessidade de anular, mesmo no procedimento concreto do espírito, as pretensões de completude e de continuidade, já teoricamente superadas. Ao se rebelar esteticamente contra o método mesquinho, cuja única preocupação é não deixar escapar nada, o ensaio obedece a um motivo da crítica epistemológica. A concepção romântica do fragmento como uma composição não consumada, mas sim levada através da auto-reflexão até o infinito, defende esse motivo antiidealista no próprio seio do idealismo. O ensaio também não deve, em seu

modo de exposição, agir como se tivesse deduzido o objeto, não deixando nada para ser dito. É inerente à forma do ensaio sua própria relativização: ele precisa se estruturar como se pudesse, a qualquer momento, ser interrompido. O ensaio pensa em fragmentos, uma vez que a própria realidade é fragmentada; ele encontra sua unidade ao buscá-la através dessas fraturas, e não ao aplainar a realidade fraturada. A harmonia uníssona da ordem lógica dissimula a essência antagônica daquilo sobre o que se impõe. A descontinuidade é essencial ao ensaio; seu assunto é sempre um conflito em suspenso. Enquanto concilia os conceitos uns com os outros, conforme as funções que ocupam no paralelogramo de forças dos assuntos em questão, o ensaio recua diante do conceito superior, ao qual o conjunto deveria se subordinar; seu método sabe que é impossível resolver o problema para o qual este conceito superior simula ser a resposta, mas apesar disso também busca uma solução. Como a maior parte das terminologias que sobrevivem historicamente, a palavra "tentativa" [*Versuch*], na qual o ideal utópico de acertar na mosca se mescla à consciência da própria falibilidade e transitoriedade, também diz algo sobre a forma, e essa informação deve ser levada a sério justamente quando não é conseqüência de uma intenção programática, mas sim uma característica da intenção tateante. O ensaio deve permitir que a totalidade resplandeça em um traço parcial, escolhido ou encontrado, sem que a presença dessa totalidade tenha de ser afirmada. Ele corrige o aspecto contingente e isolado de suas intuições na medida em que estas se multiplicam, confirmam e delimitam, em seu próprio percurso ou no mosaico de suas relações com outros ensaios, mas não na abstração que deduz suas peculiaridades. "Assim se diferencia, portanto, um ensaio de um tratado. Escreve ensaisticamente quem compõe experimentando; quem vira e revira o seu objeto, quem o questiona e o apalpa, quem o prova e o submete à reflexão; quem o ataca

de diversos lados e reúne no olhar de seu espírito aquilo que vê, pondo em palavras o que o objeto permite vislumbrar sob as condições geradas pelo ato de escrever."[6] O mal-estar suscitado por esse procedimento, a sensação de que ele poderia prosseguir a bel-prazer indefinidamente, tem sua verdade e sua inverdade. Sua verdade porque o ensaio, de fato, não chega a uma conclusão, e essa sua incapacidade reaparece como paródia de seu próprio *a priori*; a ele é imputada a culpa que na verdade cabe às formas que apagam qualquer vestígio de arbitrariedade. Mas esse seu mal-estar não é verdadeiro, porque a constelação do ensaio não é tão arbitrária quanto pensa aquele subjetivismo filosófico que desloca para a ordem conceitual a coerção própria à coisa. O que determina o ensaio é a unidade de seu objeto, junto com a unidade de teoria e experiência que o objeto acolhe. O caráter aberto do ensaio não é vago como o do ânimo e do sentimento, pois é delimitado por seu conteúdo. Ele resiste à idéia de "obra-prima", que por sua vez reflete as idéias de criação e totalidade. A sua forma acompanha o pensamento crítico de que o homem não é nenhum criador, de que nada humano pode ser criação. Sempre referido a algo já criado, o ensaio jamais se apresenta como tal, nem aspira a uma amplitude cuja totalidade fosse comparável à da criação. Sua totalidade, a unidade de uma forma construída a partir de si mesma, é a totalidade do que não é total, uma totalidade que, também como forma, não afirma a tese da identidade entre pensamento e coisa, que rejeita como conteúdo. Libertando-se da compulsão à identidade, o ensaio é presenteado, de vez em quando, com o que escapa ao pensamento oficial: o momento do indelével, da cor própria que não pode

[6] Max Bense, "Über den Essay und seine Prosa" [Sobre o ensaio e sua prosa], *Merkur*, I (1947), p. 418.

ser apagada. Em Simmel, certos termos estrangeiros — *cachet*, *attitude* — revelam essa intenção, mesmo que ela não tenha sido tratada teoricamente.

O ensaio é, ao mesmo tempo, mais aberto e mais fechado do que agradaria ao pensamento tradicional. Mais aberto na medida em que, por sua disposição, ele nega qualquer sistemática, satisfazendo a si mesmo quanto mais rigorosamente sustenta essa negação; os resíduos sistemáticos nos ensaios, como por exemplo a infiltração, nos estudos literários, de filosofemas já acabados e de uso disseminado, que deveriam conferir respeitabilidade aos textos, valem tão pouco quanto as trivialidades psicológicas. Mas o ensaio é também mais fechado, porque trabalha enfaticamente na forma da exposição. A consciência da não-identidade entre o modo de exposição e a coisa impõe à exposição um esforço sem limites. Apenas nisso o ensaio é semelhante à arte; no resto, ele necessariamente se aproxima da teoria, em razão dos conceitos que nele aparecem, trazendo de fora não só seus significados, mas também seus referenciais teóricos. Mas certamente o ensaio é cauteloso ao se relacionar com a teoria, tanto quanto com o conceito. Ele não pode ser deduzido apoditicamente da teoria — a falha cardeal de todos os últimos trabalhos ensaísticos de Lukács — nem ser uma prestação de sínteses futuras. Quanto mais a experiência espiritual busca se consolidar como teoria, agindo como se tivesse em mãos a pedra filosofal, tanto mais ela corre o risco do desastre. Apesar disso, a experiência espiritual, em virtude de seu próprio sentido, ainda se esforça para alcançar uma tal objetivação. Essa antinomia se reflete no ensaio. Assim como ele absorve conceitos e experiências externos, também absorve teorias. Só que a sua relação com elas não é uma relação de "ponto de vista". Se no ensaio essa ausência de ponto de vista deixa de ser ingênua e dependente da proeminência dos objetos; se o ensaio, em vez disso, aproveita-se do

relacionamento com seus objetos como um antídoto contra a maldição de todo princípio, então ele efetiva, quase como paródia, a polêmica que o pensamento, de outro modo impotente, trava contra a filosofia do mero "ponto de vista". O ensaio devora as teorias que lhe são próximas; sua tendência é sempre a de liquidar a opinião, incluindo aquela que ele toma como ponto de partida. O ensaio continua sendo o que foi desde o início, a forma crítica *par excellence*; mais precisamente, enquanto crítica imanente de configurações espirituais e confrontação daquilo que elas são com o seu conceito, o ensaio é crítica da ideologia. "O ensaio é a forma da categoria crítica de nosso espírito. Pois quem critica precisa necessariamente experimentar, precisa criar condições sob as quais um objeto pode tornar-se novamente visível, de um modo diferente do que é pensado por um autor; e sobretudo é preciso pôr à prova e experimentar os pontos fracos do objeto; exatamente este é o sentido das sutis variações experimentadas pelo objeto nas mãos de seu crítico."[7] Quando o ensaio é acusado de falta de ponto de vista e de relativismo, porque não reconhece nenhum ponto de vista externo a si mesmo, o que está em jogo é justamente aquela concepção de verdade como algo "pronto e acabado", como uma hierarquia de conceitos, concepção destruída por Hegel, que não gostava de pontos de vista: aqui o ensaio toca o seu extremo, a filosofia do saber absoluto. Ele gostaria de poder curar o pensamento de sua arbitrariedade, ao incorporá-la de modo reflexionante ao próprio procedimento, em vez de mascará-la como imediatidade.

É certo que essa filosofia permaneceu atrelada à incoerência de criticar o abstrato conceito supremo, o mero "resultado", em nome do processo em si mesmo descontínuo, e ao mesmo

[7] Bense, *op. cit.*, p. 420.

tempo continuar falando, segundo o costume idealista, em "método dialético". Por isso, o ensaio é mais dialético do que a dialética, quando esta discorre sobre si mesma. Ele toma a lógica hegeliana ao pé da letra: a verdade da totalidade não pode ser jogada de modo imediato contra os juízos individuais, nem a verdade pode ser limitada ao juízo individual; a pretensão da singularidade à verdade deve, antes, ser tomada literalmente, até que sua inverdade torne-se evidente. O aspecto não completamente resolvido de cada detalhe ensaístico, seu caráter audacioso e antecipatório, acaba atraindo outros detalhes como sua negação; a inverdade, na qual o ensaio conscientemente se deixa enredar, é o elemento de sua verdade. Sem dúvida, o inverdadeiro também reside em sua mera forma, na medida em que o ensaio se refere a entidades culturalmente pré-formadas, portanto derivadas, como se estas fossem entidades em si. No entanto, quanto mais energicamente o ensaio suspende o conceito de algo primordial, recusando-se a desfiar a cultura a partir da natureza, tanto mais radicalmente ele reconhece a essência natural da própria cultura. Nela se perpetua, até hoje, a cega conexão natural, o mito; e o ensaio reflete justamente sobre isso: a relação entre natureza e cultura é o seu verdadeiro tema. Não por acaso, em vez de "reduzi-los", o ensaio mergulha nos fenômenos culturais como numa segunda natureza, numa segunda imediatidade, para suspender dialeticamente, com sua tenacidade, essa ilusão. Como a filosofia da origem, ele também não se deixa enganar acerca da distinção entre a cultura e o que está por trás dela. Mas a cultura não é, para o ensaio, um epifenômeno que se sobrepõe ao Ser e deve, portanto, ser destruído; o que subjaz à cultura é em si mesmo *thesei*, algo construído: a falsa sociedade. Por isso, para o ensaio, a origem vale tão pouco quanto a superestrutura. O ensaio deve sua liberdade na escolha dos objetos, sua soberania diante de todas as "prioridades" do fato concreto ou da teoria,

ao modo como percebe todos os objetos como estando igualmente próximos do centro: próximos ao princípio que a todos enfeitiça. O ensaio não glorifica a preocupação com o primordial como se esta fosse mais primordial do que a preocupação com o mediado, pois a própria primordialidade é, para ele, objeto de reflexão, algo negativo. Isso corresponde a uma situação em que essa primordialidade, enquanto ponto de vista do espírito em meio ao mundo socializado, converteu-se em mentira. Uma mentira que abrange desde a conversão de conceitos históricos de línguas históricas em "palavras primordiais" [*Urworten*], até o ensino acadêmico de *creative writing*, o primitivismo artesanal produzido em escala industrial, a flauta doce e o *finger painting*, nos quais a necessidade pedagógica se faz passar por virtude metafísica. O pensamento não é poupado pela rebelião baudelairiana da poesia contra a natureza enquanto reserva social. Também os paraísos do pensamento ainda são apenas paraísos artificiais, por onde passeia o ensaio. Pois, nas palavras de Hegel, não há nada entre o céu e a terra que não seja mediado, o pensamento só permanece fiel à idéia de imediatidade através do mediado, tornando-se presa da mediação assim que aborda imediatamente o imediato. Astuciosamente, o ensaio apega-se aos textos como se estes simplesmente existissem e tivessem autoridade. Assim, sem o engodo do primordial, o ensaio garante um chão para os seus pés, por mais duvidoso que este seja, algo comparável à antiga exegese teológica das Escrituras. A tendência, porém, é oposta, uma tendência crítica: ao confrontar os textos com o seu próprio conceito enfático, com a verdade visada por cada um, mesmo quando não a tinham em vista, o ensaio pretende abalar a pretensão da cultura, levando-a a meditar sobre sua própria inverdade, essa aparência ideológica na qual a cultura se manifesta como natureza decaída. Sob o olhar do ensaio, a segunda natureza toma consciência de si mesma como primeira natureza.

Se a verdade do ensaio move-se através de sua inverdade, então ela deve ser buscada não na mera contraposição a seu elemento insincero e proscrito, mas nesse próprio elemento, nessa instabilidade, na falta daquela solidez que a ciência transfere, como requisito, das relações de propriedade para o espírito. Aqueles que acreditam ser necessário defender o espírito contra a falta de solidez são seus inimigos: o próprio espírito, uma vez emancipado, é instável. Quando o espírito deseja mais do que a mera repetição e organização administrativas daquilo que já existe, ele acaba abrindo seu flanco; a verdade, fora desse jogo, seria apenas tautologia. O ensaio, portanto, também é historicamente aparentado com a retórica, que a mentalidade científica, desde Descartes e Bacon, queria extirpar, até ela acabar se degradando, com toda coerência, em uma ciência *sui generis* da era científica: a das comunicações. Talvez a retórica tenha sido sempre o pensamento adaptado à linguagem comunicativa. Esse pensamento tinha como objetivo a satisfação imediata, ainda que sucedânea, dos ouvintes. Justamente na autonomia da exposição, que o distingue da comunicação científica, o ensaio conserva vestígios daquele elemento comunicativo dispensado pela ciência. No ensaio, as satisfações que a retórica quer proporcionar ao ouvinte são sublimadas na idéia de uma felicidade da liberdade face ao objeto, liberdade que dá ao objeto a chance de ser mais ele mesmo do que se fosse inserido impiedosamente na ordem das idéias. A consciência científica, dirigida contra toda representação antropomórfica, sempre foi comprometida com o princípio de realidade e, como este, inimiga de qualquer felicidade. Embora a felicidade tenha de ser o objetivo de toda dominação da natureza, ela ao mesmo tempo se apresenta como uma regressão à mera natureza. Isso é evidente mesmo nas filosofias mais elevadas, até em Kant e Hegel. Apesar de terem o seu *pathos* na idéia absoluta de razão, essas filosofias ao mesmo tempo

denigrem a razão como algo insolente e desrespeitoso, tão logo ela põe em questão o que está em vigor. Contra essa tendência, o ensaio salva um momento da sofística. A hostilidade do pensamento crítico oficial em relação à felicidade é perceptível sobretudo na dialética transcendental de Kant, que gostaria de eternizar as fronteiras traçadas entre o entendimento e a especulação, para impedir, segundo a metáfora característica, "o divagar por mundos inteligíveis". Enquanto a razão, na sua autocrítica kantiana, pretende manter os dois pés no chão, devendo fundamentar a si mesma, ela tende, por seu mais íntimo princípio, a se fechar hermeticamente contra qualquer coisa nova, combatendo toda e qualquer curiosidade, que corresponde justamente ao princípio de prazer do pensamento, também condenado pela ontologia existencial. Aquilo que Kant reconhece, em termos de conteúdo, como a finalidade da razão, a constituição da humanidade, a utopia, é impedido pela forma, por sua teoria do conhecimento, que não permite à razão ultrapassar o âmbito da experiência, reduzido, no mecanismo do mero material e das categorias invariantes, ao que já existia desde sempre. O objeto do ensaio é, porém, o novo como novidade, que não pode ser traduzido de volta ao antigo das formas estabelecidas. Ao refletir o objeto sem violentá-lo, o ensaio se queixa, silenciosamente, de que a verdade traiu a felicidade e, com ela, também a si mesma; é esse lamento que provoca a ira contra o ensaio. O caráter persuasivo da comunicação, no ensaio, é alienado de seu objetivo original, de modo análogo à mudança de função de determinados procedimentos na música autônoma, convertendo-se em pura determinação da exposição como tal, elemento coercitivo de sua construção, que, sem copiar a coisa, gostaria de reconstruí-la a partir de seus *membra disjecta* conceituais. Mas as escandalosas transições da retórica, nas quais a associação livre, a ambigüidade das palavras e a omissão da síntese lógica facilitavam o trabalho do ouvinte, debilitando-o para depois submetê-lo à vontade do orador, acabam se mesclando, no ensaio, ao teor de verdade. Suas transições repudiam as deduções conclusivas em favor de conexões transversais entre os elementos, conexões que não têm espaço na lógica discursiva. O ensaio não utiliza equívocos por negligência, ou por desconhecer o veto cientificista que recai sobre eles, mas para recuperar aquilo que a crítica do equívoco, a mera distinção de significados, raramente alcançou: para reconhecer que, quando uma palavra abrange diversos sentidos, a diversidade não é inteiramente diversa; muito pelo contrário, a unidade da palavra chamaria a atenção para uma unidade, ainda que oculta, presente na própria coisa, uma unidade que, entretanto, não deve ser confundida com afinidades lingüísticas, como costumam fazer as atuais filosofias reacionárias. Também aqui o ensaio se aproxima da lógica musical, na arte rigorosa mas sem conceitos da transição, para conferir à linguagem falada algo que ela perdeu sob o domínio da lógica discursiva, uma lógica que, entretanto, não pode simplesmente ser posta de lado, mas sim deve ser superada em astúcia no interior de suas próprias formas, por força da insistência da expressão subjetiva. Pois o ensaio não se encontra em uma simples oposição ao procedimento discursivo. Ele não é desprovido de lógica; obedece a critérios lógicos na medida em que o conjunto de suas frases tem de ser composto coerentemente. Não deve haver espaço para meras contradições, a não ser que estas estejam fundamentadas em contradições do próprio objeto em questão. Só que o ensaio desenvolve os pensamentos de um modo diferente da lógica discursiva. Não os deriva de um princípio, nem os infere de uma seqüência coerente de observações singulares. O ensaio coordena os elementos, em vez de subordiná-los; e só a quintessência de seu teor, não o seu modo de exposição, é comensurável por critérios lógicos. Em comparação com as formas em que um conteúdo já pronto é co-

municado de modo indiferente, o ensaio é mais dinâmico do que o pensamento tradicional, por causa da tensão entre a exposição e o exposto. Mas, ao mesmo tempo, ele também é mais estático, por ser uma construção baseada na justaposição de elementos. É somente nisso que reside a sua afinidade com a imagem, embora esse caráter estático seja, ele mesmo, fruto de relações de tensão até certo ponto imobilizadas. A serena flexibilidade do raciocínio do ensaísta obriga-o a uma intensidade maior que a do pensamento discursivo, porque o ensaio não procede cega e automaticamente como este, mas sim precisa a todo instante refletir sobre si mesmo. É certo que essa reflexão não abrange apenas a sua relação com o pensamento estabelecido, mas igualmente também sua relação com a retórica e a comunicação. Senão, aquilo que se pretende supracientífico torna-se mera vaidade pré-científica.

A atualidade do ensaio é a do anacrônico. A hora lhe é mais desfavorável do que nunca. Ele se vê esmagado entre uma ciência organizada, na qual todos se arrogam o direito de controlar a tudo e a todos, e onde o que não é talhado segundo o padrão do consenso é excluído ao ser elogiado hipocritamente como "intuitivo" ou "estimulante"; e, por outro lado, uma filosofia que se acomoda ao resto vazio e abstrato, ainda não completamente tomado pelo empreendimento científico, e que justamente por isso é visto pela ciência como objeto de uma ocupação de segunda ordem. O ensaio tem a ver, todavia, com os pontos cegos de seus objetos. Ele quer desencavar, com os conceitos, aquilo que não cabe em conceitos, ou aquilo que, através das contradições em que os conceitos se enredam, acaba revelando que a rede de objetividade desses conceitos é meramente um arranjo subjetivo. Ele quer polarizar o opaco, liberar as forças aí latentes. Ele se esforça em chegar à concreção do teor determinado no espaço e no tempo; quer construir uma conjunção de conceitos análoga

ao modo como estes se acham conjugados no próprio objeto. Ele escapa à ditadura dos atributos que, desde a definição do *Banquete* de Platão, foram prescritos às idéias como "existindo eternamente, não se modificando ou desaparecendo, nem se alterando ou restringindo"; "um ser por si e para si mesmo eternamente uniforme"; e entretanto o ensaio permanece sendo "idéia", na medida em que não capitula diante do peso do existente, nem se curva diante do que apenas é. Ele não mede esse peso, porém, segundo o parâmetro de algo eterno, e sim por um entusiástico fragmento tardio de Nietzsche: "Supondo que digamos sim a um único instante, com isso estamos dizendo sim não só a nós mesmos, mas a toda existência. Pois não há nada apenas para si, nem em nós e nem nas coisas: e se apenas por uma única vez nossa alma tiver vibrado e ressoado de felicidade, como uma corda, então todas as eternidades foram necessárias para suscitar esse evento — e nesse único instante de nosso 'sim' toda eternidade terá sido aprovada, redimida, justificada e afirmada".[8] Só que o ensaio ainda desconfia dessa justificação e afirmação. Para essa felicidade, sagrada para Nietzsche, o ensaio não conhece nenhum outro nome senão o negativo. Mesmo as mais altas manifestações do espírito, que expressam essa felicidade, também são culpadas de impor obstáculos a ela, na medida em que continuam sendo apenas espírito. É por isso que a lei formal mais profunda do ensaio é a heresia. Apenas a infração à ortodoxia do pensamento torna visível, na coisa, aquilo que a finalidade objetiva da ortodoxia procurava, secretamente, manter invisível.

---

[8] Friedrich Nietzsche, *Werke*, vol. 10, Leipzig, 1906, p. 206. *Der Wille zur Macht* [A vontade de potência] II, § 1.032.

Sobre a ingenuidade épica

"Tal como a vista da terra distante é agradável aos náufragos, / quando, em mar alto, o navio de boa feitura Posido / faz soçobrar, sob o impulso dos ventos e de ondas furiosas; / [...] / e ledos pisam a praia, enfim tendo da Morte escapado; / do mesmo modo a Penélope a vista do esposo era cara / sem que pudesse dos cândidos braços, enfim, desprendê-lo."[1] Se a *Odisséia* fosse medida por estes versos, pela parábola da felicidade do casal enfim reunido, tomada não meramente como uma metáfora inserida na obra, mas como o teor da narrativa, posto a nu nos momentos finais do texto, então ela não seria nada mais do que a tentativa de dar ouvidos ao ritmo insistente do mar ferindo a costa rochosa, a descrição paciente do modo como a água submerge os recifes para depois recuar marulhando, enquanto a terra firme brilha em sua mais profunda cor. Esse murmúrio é o som

---

[1] Homero, *Odisséia*, XXIII, 234 ss. Tradução de Carlos Alberto Nunes. A tradução citada por Adorno é a de Voß: "*Und wie erfreulich das Land herschwimmenden Männern erscheinet, / Welchen Poseidons Macht das rüstige Schiff in der Meerflut / Schmetterte, durch die Gewalt des Orkans und geschwollener Brandung; / [...] Freudig anjetzt ersteigen sie Land, dem Verderben entronnen, / So war ihr auch erfreulich der Anblick ihres Gemahls, / Und fest hielt um den Hals sie die Lilienarme geschlungen*".

do discurso épico, no qual o sólido e inequívoco encontra-se com o fluido e ambíguo, apenas para novamente se despedir. A maré amorfa do mito é a mesmice, o *telos* da narrativa é porém o diferente, e a identidade impiedosamente rígida que fixa o objeto épico serve justamente para alcançar sua própria diferenciação, sua não-identidade com o meramente idêntico, com a monotonia não-articulada. As epopéias desejam relatar algo digno de ser relatado, algo que não se equipara a todo o resto, algo inconfundível e que merece ser transmitido em seu próprio nome.

Mas, porque o narrador encara o mundo do mito como sua matéria, esta sua abordagem, hoje tornada impossível, sempre foi contraditória. O discurso racional e comunicativo do narrador, com sua lógica que subsume e torna semelhante tudo o que é relatado, agarra-se ao mito em busca de algo concreto e ainda distinto da ordem niveladora do sistema conceitual — esse tipo de mito tem a mesma essência, entretanto, daquela redundância que desperta, na *ratio*, para a autoconsciência. O narrador foi desde sempre aquele que resistia à fungibilidade universal, mas o que ele tinha para relatar, historicamente e até mesmo hoje, já era sempre algo fungível. Em toda épica reside, portanto, um elemento anacrônico: tanto no arcaísmo homérico da invocação à musa, que deveria auxiliar a proclamação do extraordinário, como nos esforços desesperados de Stifter e do último Goethe para disfarçar as relações burguesas em uma realidade primordial, aberta à palavra exata como se fosse um nome. Mas essa contradição, desde que existem as grandes epopéias, vem se sedimentando no procedimento do narrador como o elemento característico da poesia épica, que costuma ser sublinhado como sua objetividade [*Gegenständlichkeit*]. Diante do estado de consciência esclarecido, ao qual pertence o discurso narrativo, um estado caracterizado por conceitos gerais, esse elemento objetivo aparece sempre como um elemento de estupidez, uma incompreen-

são ou ignorância que empaca no particular, mesmo quando este já está dissolvido no universal. A epopéia imita o fascínio do mito, mas para amenizá-lo. Karl Theodor Preuss chamou essa atitude de "estupidez primordial" [*Urdummheit*], e Gilbert Murray caracterizou justamente assim o primeiro estágio da religião grega,[2] a fase que antecede a época olímpico-homérica. Nessa fixação rígida do relato épico em seu objeto, destinada a romper o poder de intimidação daquilo que a palavra identificadora ousou olhar nos olhos, o narrador passa a controlar, ao mesmo tempo, o gesto do medo. A ingenuidade é o preço que deve ser pago, e a visão tradicional contabiliza isso como ganho. O tradicional elogio dessa estupidez da narração, que emerge apenas na dialética da forma, acabou transformando a estupidez em uma ideologia restauradora, cujo último resíduo está à venda na falsa concretude da antropologia filosófica atual.

Mas a ingenuidade épica não é apenas uma mentira, destinada a manter a mentalidade geral afastada da intuição cega do particular. Por ser um empreendimento antimitológico, ela se destaca no esforço iluminista e positivista de aderir fielmente e sem distorção àquilo que uma vez aconteceu, exatamente do jeito como aconteceu, quebrando assim o feitiço exercido pelo acontecido, o mito em seu sentido próprio. Ao apegar-se, em sua limitação, ao que aconteceu apenas uma vez, o mito adquire um traço característico que transcende essa limitação. Pois o acontecimento singular não é simplesmente uma teimosa resistência contra a abrangente universalidade do pensamento, mas também o mais íntimo anseio do pensamento, a forma lógica de uma

[2] Cf. G. Murray, *Five stages of Greek religion*, Nova York, Columbia University Press, 1925, p. 16; cf. U. von Wilamowitz-Möllendorf, *Der Glaube der Hellenen*, I, p. 9.

efetividade não mais cerceada pela dominação social e pelo pensamento classificador que nela se baseia: a reconciliação do conceito com seu objeto. Na ingenuidade épica vive a crítica da razão burguesa. Ela se agarra àquela possibilidade de experiência que foi destruída pela razão burguesa, pretensamente fundada por essa própria experiência. O limite à exposição de um único objeto é o corretivo da limitação que afeta todo pensamento, na medida em que este, graças a sua operação conceitual, esquece seu objeto singular, recobrindo-o com o conceito, em vez de compreendê-lo. Assim como é fácil ridicularizar a simplicidade homérica, que era ao mesmo tempo já o contrário da simplicidade, ou evocá-la maliciosamente como argumento contra o espírito analítico, assim também seria fácil mostrar o acanhamento de *Martin Salander*, o último romance de Gottfried Keller, reprovando na concepção do livro o sentencioso "como são ruins os homens de hoje", que trai a ignorância pequeno-burguesa acerca das razões econômicas da crise e dos pressupostos sociais dos "anos de fundação" [*Gründerjahre*], ignorando assim o essencial. Mas é apenas essa ingenuidade, novamente, que permite a alguém narrar os primórdios do capitalismo tardio, uma era repleta de desgraças, apropriando-se desse momento pela *anamnesis*, em vez de simplesmente relatá-lo e, por meio de um protocolo que se relaciona com o tempo como um mero índex, rebaixá-lo com um ar enganador de atualidade a um nada incapaz de propiciar qualquer memória. Nessa recordação daquilo que no fundo não se deixa mais recordar, Keller expressa em sua descrição dos dois advogados trapaceiros, irmãos gêmeos e duplos um do outro, um quê de verdade, justamente a verdade sobre a fungibilidade hostil à memória, que só seria alcançada por uma teoria que determinasse de forma transparente, a partir da experiência da sociedade, a perda da experiência. Graças à ingenuidade épica, o discurso narrativo, em cuja atitude diante do pas-

sado vive sempre um elemento de apologia, que justifica a ocorrência como algo digno de nota, corrige a si mesmo. A precisão da linguagem descritiva busca compensar a inverdade de todo discurso. O impulso que leva Homero a descrever um escudo como uma paisagem, elaborando uma metáfora para a ação até o ponto em que, tornada autônoma, ela rasga a trama da narrativa, é o mesmo impulso que levou Goethe, Stifter e Keller, os maiores narradores alemães do século XIX, a desenhar e pintar em vez de escrever, e os estudos arqueológicos de Flaubert podem muito bem ter sido inspirados por este mesmo impulso. A tentativa de emancipar da razão reflexionante a exposição é a tentativa já desesperada da linguagem, quando leva ao extremo sua vontade de determinação, de se curar da manipulação conceitual dos objetos, o negativo de sua intencionalidade, deixando aflorar a realidade de forma pura, não perturbada pela violência da ordem classificatória. A estupidez e cegueira do narrador — não é por acaso que a tradição concebe Homero como um cego — já expressa a impossibilidade e desesperança dessa iniciativa. É justamente o elemento objetivo da epopéia, contraposto de modo extremo a toda especulação e fantasia, que conduz a narrativa, através de sua impossibilidade dada *a priori*, ao limite da loucura. As últimas novelas de Stifter testemunham com extrema clareza a passagem da fidelidade ao objeto à obsessão maníaca, e nenhuma narrativa jamais participou da verdade sem ter encarado o abismo no qual mergulha a linguagem, quando esta pretende se transformar em nome e imagem. A prudência homérica não é uma exceção. Quando no último canto da *Odisséia*, na segunda descida ao mundo dos mortos [*nekuia*], a alma do pretendente Anfimedonte relata à alma de Agamenon a vingança de Odisseu e de seu filho, encontram-se os seguintes versos: "Dos pretendentes a Morte eles ambos, ali, combinaram. / Voltam, depois, para a bela cidade. A saber, Telêmaco foi / antes do pai,

pois Odisseu se atrasou por vontade".[3] Este "a saber"[4] [*nämlich*] mantém, em virtude da coerência, a forma lógica da explicação ou da afirmação, enquanto o conteúdo da frase, uma declaração puramente expositiva, não é coerente com a frase anterior. No minúsculo contra-senso da partícula de coordenação, o espírito da linguagem narrativa, lógico-intencional, colide com o espírito da representação sem palavras, da qual se ocupa essa linguagem, e assim a própria forma lógica da coordenação ameaça enviar os pensamentos que nada coordenam, e que na verdade não são pensamentos propriamente ditos, para o exílio de uma região onde a sintaxe e a matéria se perderam uma da outra. A matéria reforça sua supremacia ao mentir para a forma sintática que pretende abarcá-la. É este, porém, o elemento épico, o elemento genuinamente antigo, presente no delírio de Hölderlin. O poema "An die Hoffnung" [À esperança] diz: "*Im grünen Tale, dort, wo der frische Qwell / Vom Berge täglich rauscht und die liebliche / Zeitlose mir am Herbsttag aufblüht, / Dort, in der Stille, du holde, will ich / Dich suchen, oder wenn in der Mitternacht / Das unsichtbare Leben im Haine wallt, / Und über mir die immerfrohen / Blumen, die blühenden Sterne glänzen*"[5] [No verde vale, lá onde

---

[3] *Odisséia*, XXIV, 135 ss. "*Beide, da über der Freier entsetzlichen Mord sie geratschlagt, / Kamen zur prangenden Stadt der Ithaker; nämlich Odysseus / Folgete nach; ihm voraus war Telemachos früher gegangen.*" [Citamos a tradução brasileira de Carlos Alberto Nunes, com modificações necessárias à compreensão do texto de Adorno.]

[4] Schröder traduz: "*und wahrlich Odysseus blieb zurück*" [e na verdade Odisseu ficou para trás]. A tradução literal do ἦ como uma partícula de reforço, e não de explicação, não muda em nada o caráter enigmático da passagem.

[5] Friedrich Hölderlin, *Gesamtausgabe des Insel-Verlags* (edição de Zinkernagel), Leipzig, s.d., p. 139 — Entre Voß e Hölderlin há conexões histórico-literárias.

a fresca fonte / Desce a montanha, murmurando a cada dia, / E a amável sempre-viva no outono me floresce, / Nessa tranqüila paz, querida, pretendo / Te buscar, ou quando, à meia-noite, / A vida invisível ressoa na floresta, / E sobre mim as flores sempre felizes, / As estrelas, desabrocham brilhando]. Este "ou", assim como as partículas usadas freqüentemente por Trakl, equivalem ao "a saber" homérico. Enquanto a linguagem, para continuar sendo de fato linguagem, ainda pretende nessas expressões ser a síntese judiciosa dos nexos entre as coisas, ela renuncia ao juízo quando usa palavras que dissolvem justamente esse nexo. Na concatenação épica, onde a condução do pensamento enfim encontra repouso, a linguagem abre mão de seu direito ao juízo, embora ao mesmo tempo continue sendo, inevitavelmente, juízo. O fluxo de pensamento, no qual se configura o sacrifício do discurso, é a fuga da linguagem de sua prisão. Se em Homero, como ressalta Thomson, a metáfora ganha autonomia diante do conteúdo e da trama,[6] então nela também se expressa a mesma hostilidade em relação ao comprometimento da linguagem no contexto das intenções. A imagem desenvolvida pela linguagem acaba esquecendo seu próprio significado, para incorporar na imagem a própria linguagem, em vez de tornar a imagem transparente ao sentido lógico do contexto. Nas grandes narrativas, a relação entre imagem e ação é invertida. Testemunha disso é a técnica de Goethe nas *Afinidades eletivas* e nos *Anos de peregrinação*, onde novelas imagéticas e intermitentes refletem a essên-

---

[6] "Ninguém negaria que símiles verdadeiros têm sido usados constantemente desde os primórdios da linguagem humana [...] Mas, além destes, há outros que, como vimos, formalmente são símiles, mas na realidade são identificações ou transformações disfarçadas" (J. A. K. Thomson, *Studies in the Odyssey*, Oxford, 1914, p. 7). As metáforas são, portanto, vestígios do processo histórico.

cia do que está sendo apresentado. As interpretações alegóricas de Homero, como a famosa "odisséia do espírito" formulada por Schelling,[7] seguem o mesmo caminho. Não que os poemas épicos tenham sido ditados pela intenção alegórica. Mas o poder da tendência histórica sobre a linguagem e o assunto é neles tão grande, que, ao longo das relações entre subjetividade e mitologia, os homens e as coisas se transformaram, em virtude da cegueira com a qual a épica entrega-se à exposição, em meros cenários, nos quais aquela tendência histórica torna-se visível, justamente onde o contexto pragmático e lingüístico mostra-se frágil. "Não são indivíduos, mas idéias que lutam entre si", diz um fragmento de Nietzsche sobre a "questão homérica".[8] A conversão objetiva da pura exposição, alheia ao significado, em alegoria objetiva é o que se manifesta tanto na desintegração lógica da linguagem épica quanto no descolamento da metáfora em meio ao curso da ação literal. Só quando abandona o sentido o discurso épico se assemelha à imagem, a uma figura do sentido objetivo, que emerge da negação do sentido subjetivamente racional.

[7] Cf. Schelling, *Werke*, vol. 2, Leipzig, 1907, p. 302 ["Sistema do idealismo transcendental"]. A propósito, Schelling mais tarde recusou expressamente, na *Filosofia da arte*, a interpretação alegórica de Homero.

[8] Nietzsche, *Werke*, vol. 9, p. 287.

Posição do narrador no romance contemporâneo

A tarefa de resumir em poucos minutos algo sobre a situação atual do romance, enquanto forma, obriga a destacar um de seus momentos, ainda que isso seja uma violência. O momento destacado será o da posição do narrador. Ela se caracteriza, hoje, por um paradoxo: não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração. O romance foi a forma literária específica da era burguesa. Em seu início encontra-se a experiência do mundo desencantado no *Dom Quixote*, e a capacidade de dominar artisticamente a mera existência continuou sendo o seu elemento. O realismo era-lhe imanente; até mesmo os romances que, devido ao assunto, eram considerados "fantásticos", tratavam de apresentar seu conteúdo de maneira a provocar a sugestão do real. No curso de um desenvolvimento que remonta ao século XIX, e que hoje se intensificou ao máximo, esse procedimento tornou-se questionável. Do ponto de vista do narrador, isso é uma decorrência do subjetivismo, que não tolera mais nenhuma matéria sem transformá-la, solapando assim o preceito épico da objetividade [*Gegenständlichkeit*]. Quem ainda hoje mergulhasse no domínio do objeto, como fazia por exemplo Stifter, e buscasse o efeito gerado pela plenitude e plasticidade daquilo que é contemplado e humildemente acolhido, seria for-

çado ao gesto da imitação artesanal. Tornar-se-ia culpado da mentira de entregar-se ao mundo com um amor que pressupõe que esse mundo tem sentido, e acabaria no *kitsch* intragável da arte regional. As dificuldades não são menores no que concerne à própria coisa. Assim como a pintura perdeu muitas de suas funções tradicionais para a fotografia, o romance as perdeu para a reportagem e para os meios da indústria cultural, sobretudo para o cinema. O romance precisaria se concentrar naquilo de que não é possível dar conta por meio do relato. Só que, em contraste com a pintura, a emancipação do romance em relação ao objeto foi limitada pela linguagem, já que esta ainda o constrange à ficção do relato: Joyce foi coerente ao vincular a rebelião do romance contra o realismo a uma revolta contra a linguagem discursiva.

Seria mesquinho rejeitar sua tentativa como uma excêntrica arbitrariedade individualista. O que se desintegrou foi a identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma contínua, que só a postura do narrador permite. Basta perceber o quanto é impossível, para alguém que tenha participado da guerra, narrar essa experiência como antes uma pessoa costumava contar suas aventuras. A narrativa que se apresentasse como se o narrador fosse capaz de dominar esse tipo de experiência seria recebida, justamente, com impaciência e ceticismo. Noções como a de "sentar-se e ler um bom livro" são arcaicas. Isso não se deve meramente à falta de concentração dos leitores, mas sim à matéria comunicada e à sua forma. Pois contar algo significa ter algo especial a dizer, e justamente isso é impedido pelo mundo administrado, pela estandardização e pela mesmice. Antes de qualquer mensagem de conteúdo ideológico já é ideológica a própria pretensão do narrador, como se o curso do mundo ainda fosse essencialmente um processo de individuação, como se o indivíduo, com suas emoções e sentimentos, ainda fosse capaz de se aproximar da fatalidade, como se em seu íntimo ainda pudesse alcançar algo por si mesmo: a disseminada subliteratura biográfica é um produto da desagregação da própria forma do romance.

Não está excluída da crise da objetividade literária a esfera da psicologia, na qual justamente aqueles produtos se instalam como se estivessem em casa, embora o resultado seja infeliz. Também o romance psicológico teve seus objetos surrupiados diante do próprio nariz: com razão observou-se que, numa época em que os jornalistas se embriagavam sem parar com os feitos psicológicos de Dostoiévski, a ciência, sobretudo a psicanálise freudiana, há muito tinha deixado para trás aqueles achados do romancista. Aliás, esse tipo de louvor repleto de frases feitas acabou não atingindo o que de fato havia em Dostoiévski: se porventura existe psicologia em suas obras, ela é uma psicologia do caráter inteligível, da essência, e não do ser empírico, dos homens que andam por aí. E exatamente nisso Dostoiévski é avançado. Não é apenas porque o positivo e o tangível, incluindo a facticidade da interioridade, foram confiscados pela informação e pela ciência que o romance foi forçado a romper com esses aspectos e a entregar-se à representação da essência e de sua antítese distorcida, mas também porque, quanto mais densa e cerradamente se fecha a superfície do processo social da vida, tanto mais hermeticamente esta encobre a essência como um véu. *Se o romance quiser permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente as coisas são, então ele precisa renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, apenas a auxilia na produção do engodo.* A reificação de todas as relações entre os indivíduos, que transforma suas qualidades humanas em lubrificante para o andamento macio da maquinaria, a alienação e a autoalienação universais, exigem ser chamadas pelo nome, e para isso o romance está qualificado como poucas outras formas de arte. Desde sempre, seguramente desde o século XVIII, desde o *Tom*

Jones de Fielding, o romance teve como verdadeiro objeto o conflito entre os homens vivos e as relações petrificadas. Nesse processo, a própria alienação torna-se um meio estético para o romance. Pois quanto mais se alienam uns dos outros os homens, os indivíduos e as coletividades, tanto mais enigmáticos eles se tornam uns para os outros. O impulso característico do romance, a tentativa de decifrar o enigma da vida exterior, converte-se no esforço de captar a essência, que por sua vez aparece como algo assustador e duplamente estranho no contexto do estranhamento cotidiano imposto pelas convenções sociais. O momento anti-realista do romance moderno, sua dimensão metafísica, amadurece em si mesmo pelo seu objeto real, uma sociedade em que os homens estão apartados uns dos outros e de si mesmos. Na transcendência estética reflete-se o desencantamento do mundo.

Tudo isso dificilmente tem lugar nas elocubrações conscientes do romancista, e há razão para supor que, onde essa intervenção ocorre, como nos romances extremamente ambiciosos de Hermann Broch, o resultado não é dos melhores para o que é configurado artisticamente. Muito pelo contrário, as modificações históricas da forma acabam se convertendo em suscetibilidade idiossincrática dos autores, e o alcance de sua atuação como instrumentos capazes de registrar o que é reivindicado ou repelido é um componente essencial para a determinação de seu nível artístico. Em matéria de suscetibilidade contra a forma do relato, ninguém superou Marcel Proust. Sua obra pertence à tradição do romance realista e psicológico, na linha da extrema dissolução subjetivista do romance, uma tradição que leva, sem qualquer continuidade histórica em relação ao autor francês, a obras como *Niels Lyhne* de Jacobsen e *Malte Laurids Brigge* de Rilke. Quanto mais firme o apego ao realismo da exterioridade, ao gesto do "foi assim", tanto mais cada palavra se torna um mero "como se", aumentando ainda mais a contradição entre a sua pretensão e o fato de não ter sido assim. Mesmo a pretensão imanente que o autor é obrigado a sustentar, a de que sabe exatamente como as coisas aconteceram, precisa ser comprovada, e a precisão de Proust, impelida ao quimérico, sua técnica micrológica, sob a qual a unidade do ser vivo acaba se esfacelando em átomos, nada mais é do que um esforço da sensibilidade estética para produzir essa prova, sem ultrapassar os limites do círculo mágico da forma. Proust não poderia, por exemplo, ter colocado no início de sua obra o relato de uma coisa irreal, como se ela tivesse realmente existido. Por isso seu ciclo de romances se inicia com a lembrança do modo como uma criança adormece, e todo o primeiro livro não é senão um desdobramento das dificuldades que o menino enfrenta para adormecer, quando sua querida mãe não lhe dá o beijo de boa-noite. O narrador parece fundar um espaço interior que lhe poupa o passo em falso no mundo estranho, um passo que se manifestaria na falsidade do tom de quem age como se a estranheza do mundo lhe fosse familiar. Imperceptivelmente, o mundo é puxado para esse espaço interior — atribuiu-se à técnica o nome de *monologue intérieur* — e qualquer coisa que se desenrole no exterior é apresentada da mesma maneira como, na primeira página, Proust descreve o instante do adormecer: como um pedaço do mundo interior, um momento do fluxo de consciência, protegido da refutação pela ordem espaciotemporal objetiva, que a obra proustiana mobiliza-se para suspender. Partindo de pressupostos inteiramente diferentes, e num espírito totalmente diverso, os romances do Expressionismo alemão — por exemplo, o *Verbummelter Student* [Estudante farrista], de Gustav Sack — tinham em vista algo semelhante. O empenho épico em não expor nada do objeto que não possa ser apresentado plenamente do início ao fim acaba por suprimir dialeticamente a categoria épica fundamental da objetividade.

O romance tradicional, cuja idéia talvez se encarne de modo mais autêntico em Flaubert, deve ser comparado ao palco italiano do teatro burguês. Essa técnica era uma técnica de ilusão. O narrador ergue uma cortina e o leitor deve participar do que acontece, como se estivesse presente em carne e osso. A subjetividade do narrador se afirma na força que produz essa ilusão e — em Flaubert — na pureza da linguagem que, através da espiritualização, é ao mesmo tempo subtraída do âmbito da empiria, com o qual ela está comprometida. Um pesado tabu paira sobre a reflexão: ela se torna o pecado capital contra a pureza objetiva. Hoje em dia, esse tabu, com o caráter ilusório do que é representado, também perde sua força. Muitas vezes ressaltou-se que no romance moderno, não só em Proust, mas igualmente no Gide dos *Moedeiros falsos*, no último Thomas Mann, no *Homem sem qualidades* de Musil, a reflexão rompe a pura imanência da forma. Mas essa reflexão, apesar do nome, não tem quase nada a ver com a reflexão pré-flaubertiana. Esta era de ordem moral: uma tomada de partido a favor ou contra determinados personagens do romance. A nova reflexão é uma tomada de partido contra a mentira da representação, e na verdade contra o próprio narrador, que busca, como um atento comentador dos acontecimentos, corrigir sua inevitável perspectiva. A violação da forma é inerente a seu próprio sentido. Só hoje a ironia enigmática de Thomas Mann, que não pode ser reduzida a um sarcasmo derivado do conteúdo, torna-se inteiramente compreensível, a partir de sua função como recurso de construção da forma: o autor, com o gesto irônico que revoga seu próprio discurso, exime-se da pretensão de criar algo real, uma pretensão da qual nenhuma de suas palavras pode, entretanto, escapar. Isso ocorre de modo mais evidente na fase tardia, em *Der Erwählte* [O eleito] e em *Die Betrogene* [A mulher traída], onde o escritor, brincando com um motivo romântico, reconhece, pelo comportamento da linguagem, o caráter de "palco italiano" da narrativa, a irrealidade da ilusão, devolvendo assim à obra de arte, nos seus próprios termos, aquele caráter de brincadeira elevada que ela possuía antes de se meter a representar, com a ingenuidade da não-ingenuidade, a aparência como algo rigorosamente verdadeiro.

Quando em Proust o comentário está de tal modo entrelaçado na ação que a distinção entre ambos desaparece, o narrador está atacando um componente fundamental de sua relação com o leitor: a distância estética. No romance tradicional, essa distância era fixa. Agora ela varia como as posições da câmara no cinema: o leitor é ora deixado do lado de fora, ora guiado pelo comentário até o palco, os bastidores e a casa de máquinas. O procedimento de Kafka, que encolhe completamente a distância, pode ser incluído entre os casos extremos, nos quais é possível aprender mais sobre o romance contemporâneo do que em qualquer das assim chamadas situações médias "típicas". Por meio de choques ele destrói no leitor a tranqüilidade contemplativa diante da coisa lida. Seus romances, se é que de fato eles ainda cabem nesse conceito, são a resposta antecipada a uma constituição do mundo na qual a atitude contemplativa tornou-se um sarcasmo sangrento, porque a permanente ameaça da catástrofe não permite mais a observação imparcial, e nem mesmo a imitação estética dessa situação. A distância é também encolhida pelos narradores menores, que já não ousam escrever nenhuma palavra que, enquanto relato factual, não peça desculpas por ter nascido. Se neles se anuncia a fraqueza de um estado de consciência que não tem fôlego suficiente para tolerar sua própria representação estética, e que quase não produz mais homens capazes dessa representação, então isso significa que, na produção mais avançada, que não permanece estranha a essa fraqueza, a abolição da distância é um mandamento da própria forma, um

dos meios mais eficazes para atravessar o contexto do primeiro plano e expressar o que lhe é subjacente, a negatividade do positivo. Não que, necessariamente, como em Kafka, a figuração do imaginário substitua a do real. Kafka não pode ser tomado como modelo. Mas a diferença entre o real e a *imago* é cancelada por princípio. É comum nos grandes romancistas dessa época que a velha exigência romanesca do "é assim", pensada até o limite, desencadeie uma série de proto-imagens históricas, tanto na memória involuntária de Proust, quanto nas parábolas de Kafka e nos criptogramas épicos de Joyce. O sujeito literário, quando se declara livre das convenções da representação do objeto, reconhece ao mesmo tempo a própria impotência, a supremacia do mundo das coisas, que reaparece em meio ao monólogo. É assim que se prepara uma segunda linguagem, destilada de várias maneiras do refugo da primeira, uma linguagem de coisa, deterioradamente associativa, como a que entremeia o monólogo não apenas do romancista, mas também dos inúmeros alienados da linguagem primeira, que constituem a massa. Quarenta anos atrás, em sua *Teoria do romance*, Lukács perguntava se os romances de Dostoiévski seriam as pedras basilares das épicas futuras, caso eles mesmos já não fossem essa épica. De fato, os romances que hoje contam, aqueles em que a subjetividade liberada é levada por sua própria força de gravidade a converter-se em seu contrário, assemelham-se a epopéias negativas. São testemunhas de uma condição na qual o indivíduo liquida a si mesmo, convergindo com a situação pré-individual no modo como esta um dia pareceu endossar o mundo pleno de sentido. Essas epopéias compartilham com toda a arte contemporânea a ambigüidade dos que não se dispõem a decidir se a tendência histórica que registram é uma recaída na barbárie ou, pelo contrário, o caminho para a realização da humanidade, e algumas se sentem à vontade demais no barbarismo. Nenhuma obra de

arte moderna que valha alguma coisa deixa de encontrar prazer na dissonância e no abandono. Mas, na medida em que essas obras de arte encarnam sem compromisso justamente o horror, remetendo toda a felicidade da contemplação à pureza de tal expressão, elas servem à liberdade, da qual a produção média oferece apenas um indício, porque não testemunha o que sucedeu ao indivíduo da era liberal. Essas obras estão acima da controvérsia entre arte engajada e arte pela arte, acima da alternativa entre a vulgaridade da arte tendenciosa e a vulgaridade da arte desfrutável. Karl Kraus formulou certa vez a idéia de que tudo aquilo que em suas obras fala moralmente, enquanto realidade corpórea e não-estética, lhe foi concedido exclusivamente sob a lei da linguagem, ou seja, em nome da arte pela arte. O encolhimento da distância estética e a conseqüente capitulação do romance contemporâneo diante de uma realidade demasiado poderosa, que deve ser modificada no plano real e não transfigurada em imagem, é uma demanda inerente aos caminhos que a própria forma gostaria de seguir.

Palestra sobre lírica e sociedade

O anúncio de uma palestra sobre lírica e sociedade deve provocar, em muitos dos senhores, um certo desconforto. Estarão esperando uma dessas considerações sociológicas que podem ser alinhavadas a bel-prazer sobre qualquer objeto, assim como há cinqüenta anos se inventavam psicologias e, há trinta, fenomenologias de todas as coisas imagináveis. Além disso, ficarão desconfiados de que o exame das condições sob as quais determinadas configurações [*Gebilde*] foram criadas e recebidas quer se intrometer no lugar da experiência delas mesmas; de que subordinações e relações deixarão de lado a percepção da verdade ou inverdade do próprio objeto. Os senhores levantarão a suspeita de que um intelectual pode acabar se tornando culpado daquilo que Hegel reprovava no "intelecto formal", ou seja, por ter uma perspectiva geral do todo, ficar acima da existência singular de que fala, isto é, simplesmente não vê-la, apenas etiquetá-la. O que incomoda em um procedimento como este será especialmente sensível, para os senhores, no caso da lírica. Afinal, trata-se de manusear o que há de mais delicado, de mais frágil, aproximando-o justamente daquela engrenagem, de cujo contato o ideal da lírica, pelo menos no sentido tradicional, sempre pretendeu se resguardar. Uma esfera de expressão que tem sua

essência precisamente em não reconhecer o poder da socialização, ou em superá-la pelo *pathos* da distância, como no caso de Baudelaire ou de Nietzsche, deve ser arrogantemente transformada, por esse tipo de consideração, no contrário do modo como concebe a si mesma. Quem seria capaz de falar de lírica e sociedade, perguntarão, senão alguém totalmente desamparado pelas musas?

Obviamente, essa suspeita só pode ser enfrentada quando composições líricas não são abusivamente tomadas como objetos de demonstração de teses sociológicas, mas sim quando sua referência ao social revela nelas próprias algo de essencial, algo do fundamento de sua qualidade. A referência ao social não deve levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais fundo para dentro dela. É isso o que se deve esperar, e até a mais simples reflexão caminha nesse sentido. Pois o teor [*Gehalt*] de um poema não é a mera expressão de emoções e experiências individuais. Pelo contrário, estas só se tornam artísticas quando, justamente em virtude da especificação que adquirem ao ganhar forma estética, conquistam sua participação no universal. Não que aquilo que o poema lírico exprime tenha de ser imediatamente aquilo que todos vivenciam. Sua universalidade não é uma *volonté de tous*, não é a da mera comunicação daquilo que os outros simplesmente não são capazes de comunicar. Ao contrário, o mergulho no individuado eleva o poema lírico ao universal por tornar manifesto algo de não distorcido, de não captado, de ainda não subsumido, anunciando desse modo, por antecipação, algo de um estado em que nenhum universal ruim, ou seja, no fundo algo particular, acorrente o outro, o universal humano. A composição lírica tem esperança de extrair, da mais irrestrita individuação, o universal. O risco peculiar assumido pela lírica, entretanto, é que seu princípio de individuação não garante nunca que algo necessário e autêntico venha a ser produzido. Ela não

tem o poder de evitar por completo o risco de permanecer na contingência de uma existência meramente isolada.

Essa universalidade do teor lírico, contudo, é essencialmente social. Só entende aquilo que o poema diz quem escuta, em sua solidão, a voz da humanidade; mais ainda, a própria solidão da palavra lírica é pré-traçada pela sociedade individualista e, em última análise, atomística, assim como, inversamente, sua capacidade de criar vínculos universais [*allgemeine Verbindlichkeit*] vive da densidade de sua individuação. Por isso mesmo, o pensar sobre a obra de arte está autorizado e comprometido a perguntar concretamente pelo teor social, a não se satisfazer com o vago sentimento de algo universal e abrangente. Esse tipo de determinação pelo pensamento não é uma reflexão externa e alheia à arte, mas antes uma exigência de qualquer configuração lingüística. O material próprio dessa configuração, os conceitos, não se esgota na mera intuição. Para poderem ser esteticamente intuídos, os conceitos sempre querem ser também pensados, e o pensamento, uma vez posto em jogo pelo poema, não pode mais, a seu comando, ser sustado.

Esse pensamento, porém, a interpretação social da lírica, como aliás de todas as obras de arte, não pode portanto ter em mira, sem mediação, a assim chamada posição social ou a inserção social dos interesses das obras ou até de seus autores. Tem de estabelecer, em vez disso, como o *todo* de uma sociedade, tomada como unidade em si mesma contraditória, aparece na obra de arte; mostrar em que a obra de arte lhe obedece e em que a ultrapassa. O procedimento tem de ser, conforme a linguagem da filosofia, imanente. Conceitos sociais não devem ser trazidos de fora às composições líricas, mas sim devem surgir da rigorosa intuição delas mesmas. Aquela frase das *Máximas e reflexões* de Goethe, que diz que o que não entendes tu também não possuis, não vale somente para o relacionamento estético com obras de arte, vale

também para a teoria estética: nada que não esteja nas obras, em sua forma específica, legitima a decisão quanto àquilo que seu teor, o que foi poeticamente condensado, representa em termos sociais. Determiná-lo requer, sem dúvida, não só o saber da obra de arte por dentro, como também o da sociedade fora dela. Mas esse saber só cria vínculos quando se redescobre no puro abandonar-se à própria coisa. Recomenda-se vigilância, sobretudo, perante o conceito de ideologia, hoje debulhado até o limite do suportável. Pois ideologia é inverdade, falsa consciência, mentira. Ela se manifesta no malogro das obras de arte, no que estas têm de falso em si mesmas, que deve ser apontado pela crítica. Mas dizer de grandes obras de arte, que têm sua essência no poder de configuração e apenas por isso são capazes de uma reconciliação tendencial das contradições fundamentais da existência real, que elas são ideologia, não é simplesmente fazer injustiça ao próprio teor de verdade dessas obras, é também falsear o conceito de ideologia. Este não afirma que todo o espírito serve apenas para que alguns homens eventualmente escamoteiem eventuais interesses particulares, fazendo-os passar por universais, mas sim quer desmascarar o espírito determinado a ser falso e, ao mesmo tempo, apreendê-lo conceitualmente em sua necessidade. Obras de arte, entretanto, têm sua grandeza unicamente em deixarem falar aquilo que a ideologia esconde. Seu próprio êxito, quer elas queiram ou não, passa além da falsa consciência.

Permitam-me que tome como ponto de partida a própria desconfiança dos senhores, que sentem a lírica como algo oposto à sociedade, como algo absolutamente individual. A afetividade dos senhores faz questão de que isso permaneça assim, de que a expressão lírica, desvencilhada do peso da objetividade, evoque a imagem de uma vida que seja livre da coerção da práxis dominante, da utilidade, da pressão da autoconservação obtusa. Contudo, essa exigência feita à lírica, a exigência da palavra virginal,

é em si mesma social. Implica o protesto contra uma situação social que todo indivíduo experimenta como hostil, alienada, fria e opressiva, uma situação que se imprime em negativo na configuração lírica: quanto mais essa situação pesa sobre ela, mais inflexivelmente a configuração resiste, não se curvando a nada de heterônomo e constituindo-se inteiramente segundo suas próprias leis. Seu distanciamento da mera existência torna-se a medida do que há nesta de falso e de ruim. Em protesto contra ela, o poema enuncia o sonho de um mundo em que essa situação seria diferente. A idiossincrasia do espírito lírico contra a prepotência das coisas é uma forma de reação à coisificação do mundo, à dominação das mercadorias sobre os homens, que se propagou desde o início da Era Moderna e que, desde a Revolução Industrial, desdobrou-se em força dominante da vida. Mesmo o culto à coisa [*Dingkult*], pretendido por Rilke, já pertence ao círculo encantado de tal idiossincrasia, como uma tentativa de assimilar e resolver na expressão subjetivamente pura as coisas alienadas, creditando metafisicamente em favor delas essa sua alienação. A fraqueza estética desse culto à coisa, seu gesto afetadamente misterioso e sua mistura de religião e artesanato, denuncia ao mesmo tempo o real poder da coisificação, que não se deixa mais dourar por nenhuma aura lírica, nem se resgatar pelo sentido.

Quando se diz que o conceito de lírica, para nós algo imediato e até certo ponto uma segunda natureza, tem um caráter completamente moderno, apenas se está exprimindo de maneira diferente essa percepção da essência social da lírica. De modo análogo, a pintura de paisagens e sua idéia de "natureza" só se desenvolveram autonomamente na Idade Moderna. Sei que estou exagerando ao dizer isso, e que os senhores poderiam retrucar com muitos contra-exemplos. O mais incisivo seria Safo. Não falo da lírica chinesa, japonesa ou árabe, pois não a leio no original e nutro a suspeita de que através da tradução ela é apanha-

da por um mecanismo adaptativo que torna completamente impossível o entendimento adequado. Mas as manifestações mais antigas do espírito lírico, no sentido específico que nos é familiar, só reluzem esporadicamente, assim como certos fundos da pintura antiga às vezes antecipam, carregados de presságio, a idéia da pintura de paisagens. Elas não estabelecem a forma. Aqueles grandes poetas do passado remoto que são classificados pelos conceitos histórico-literários como representantes da lírica, por exemplo Píndaro e Alceu, mas também boa parte da obra de Walther von der Vogelweide, estão a uma distância descomunal de nossa mais primária representação do que seja a lírica. Falta-lhes aquele caráter do imediato, do desmaterializado, que nos habituamos a considerar, justa ou injustamente, como critério da lírica, e que apenas uma rigorosa formação [*Bildung*] cultural nos permite superar.

Entretanto, aquilo que entendemos por lírica, antes mesmo que tenhamos ampliado historicamente esse conceito ou o direcionado criticamente contra a esfera individualista, contém em si mesmo, quanto mais "pura" ela se oferece, o momento da *fratura*. O eu que ganha voz na lírica é um eu que se determina e se exprime como oposto ao coletivo, à objetividade; sua identificação com a natureza, à qual sua expressão se refere, também não ocorre sem mediação. O eu lírico acabou perdendo, por assim dizer, essa unidade com a natureza, e agora se empenha em restabelecê-la, pelo animismo ou pelo mergulho no próprio eu. Somente através da humanização há de ser devolvido à natureza o direito que lhe foi tirado pela dominação humana da natureza. Mesmo aquelas composições líricas nas quais não se imiscui nenhum resíduo da existência convencional e objetiva, nenhuma materialidade crua, as mais altas composições conhecidas por nossa língua, devem sua dignidade justamente à força com que nelas o eu desperta a aparência da natureza, escapando

à alienação. A pura subjetividade dessas composições, aquilo que nelas parece harmônico e não fraturado, testemunha o contrário, o sofrimento com a existência alheia ao sujeito, bem como o amor a essa existência — aliás, sua harmonia não é propriamente nada mais que a consonância recíproca desse sofrimento e desse amor. Os versos de Goethe "*Warte nur, balde / ruhest du auch*" [Espera um pouco, logo / tu repousarás também] ainda têm o gesto de consolação: sua abissal beleza é inseparável daquilo que eles calam, da representação de um mundo que rejeita a paz. Somente ao compartilhar o luto por essa situação o tom do poema reafirma que, apesar de tudo, há paz. Quase seríamos tentados a ir buscar em auxílio, no poema vizinho de mesmo título, o verso "*Ach, ich bin des Treibens müde*" [Ah, estou cansado da faina], para servir de interpretação ao "Wanderers Nachtlied" [Noturno do andarilho]. Este poema certamente deve sua grandeza ao fato de que não fala de nada alienado e perturbador, de que, nele próprio, o desassossego do objeto não é contraposto ao sujeito: pelo contrário, o poema reverbera o desassossego do próprio sujeito. É prometida uma segunda imediatidade: o que é humano, a própria linguagem, aparece como se fosse ainda uma vez a criação, enquanto tudo o que vem de fora se extingue no eco da alma. Esse elemento humano, porém, é mais que aparência, torna-se verdade integral porque, graças à expressão verbal do bom cansaço, ainda paira sobre a conciliação a sombra do anseio, e mesmo da morte: no verso "*Warte nur, balde*" a vida inteira se transforma, com enigmático sorriso de tristeza, no breve instante que antecede o adormecer. O tom de paz testemunha que a paz não foi alcançada, sem que entretanto o sonho tenha sido rompido. A sombra não tem nenhum poder sobre a imagem da vida que retorna a si mesma, mas somente ela confere ao sonho, como última lembrança de sua deformação, a pesada profundidade sob a canção sem peso. No semblante da nature-

za em repouso, do qual se apagaram os traços de qualquer semelhança humana, o sujeito interioriza sua própria nulidade. Imperceptivelmente, a ironia roça em silêncio o que há de consolador no poema: os segundos que antecedem a bem-aventurança do sono são os mesmos que separam da morte a curta vida. Essa sublime ironia, depois de Goethe, decaiu em sarcasmo. Mas sempre foi burguesa: a exaltação do sujeito libertado traz consigo, como sua sombra, o rebaixamento do sujeito à condição de algo permutável, de mero ser para outro; a personalidade traz consigo a humilhação do "O que você pensa que é?". A autenticidade do "Noturno", entretanto, está em seu instante: o que está por trás de sua força destrutiva afasta-o da esfera do jogo, enquanto essa capacidade de destruição ainda não exerce nenhuma violência sobre o poder não-violento da consolação. Costuma-se dizer que um poema lírico perfeito tem de possuir totalidade ou universalidade, tem de oferecer, em sua limitação, o todo; em sua finitude, o infinito. Se isso for algo mais que um lugar-comum daquela estética que tem sempre à mão, como panacéia universal, o conceito do simbólico, então isso mostra que em cada poema lírico devem ser encontrados, no *medium* do espírito subjetivo que se volta sobre si mesmo, os sedimentos da relação histórica do sujeito com a objetividade, do indivíduo com a sociedade. Esse processo de sedimentação será tanto mais perfeito quanto menos a composição lírica tematizar a relação entre o eu e a sociedade, quanto mais involuntariamente essa relação for cristalizada, a partir de si mesma, no poema.

Os senhores poderão objetar-me que, determinando as coisas desse modo, eu teria sublimado a tal ponto a relação entre lírica e sociedade, por temer o sociologismo grosseiro, que no fundo nada mais resta dessa relação: exatamente o não-social no poema lírico seria agora o seu elemento social. Poderiam recordar-me aquela caricatura de Gustave Doré, de um deputado ultra-

reacionário que vai intensificando seu louvor ao *Ancien Régime*, até chegar à exclamação: "E a quem, meus senhores, devemos agradecer pela revolução de 1789, a quem, senão a Luís XVI?". Os senhores poderiam aplicar isso à minha concepção de lírica e sociedade: nela a sociedade desempenharia o papel do rei executado, e a lírica o papel daqueles que o combateram; mas a lírica pode tão pouco ser explicada a partir da sociedade quanto o mérito da revolução pode ser atribuído ao monarca que ela derrubou, mesmo que as tolices do rei tenham contribuído decisivamente para que ela irrompesse naquele momento histórico. Resta saber se o deputado de Doré era efetivamente apenas um propagandista estúpido e cínico, tal como o desenhista o ridicularizou, ou se em sua piada involuntária não há mais verdade do que admite o saudável bom senso; a filosofia da história de Hegel teria muito com que contribuir para a reabilitação daquele deputado. No entanto, a comparação não é inteiramente justa. Não se trata de deduzir a lírica da sociedade; seu teor social é justamente o espontâneo, aquilo que não é simples conseqüência das relações vigentes em dado momento. Mas a filosofia — novamente a de Hegel — conhece a proposição especulativa que diz que o individual é mediado pelo universal e vice-versa. Ora, isso quer dizer que também a resistência contra a pressão social não é nada de absolutamente individual; nessa resistência agem artisticamente, através do indivíduo e de sua espontaneidade, as forças objetivas que impelem para além de uma situação social limitada e limitante, na direção de uma situação social digna do homem; forças, portanto, que fazem parte de uma constituição do todo, não meramente da individualidade inflexível, que se opõe cegamente à sociedade. Se, em virtude de sua própria subjetividade, pode-se falar do teor lírico como sendo objetivo — caso contrário não seria possível explicar o simples fato que fundamenta a possibilidade da lírica como gênero ar-

tístico: seu efeito sobre outros que não o poeta em monólogo consigo mesmo —, isso só ocorre se a obra de arte lírica, ao retrair-se e recolher-se em si mesma, em seu distanciamento da superfície social, for motivada socialmente, por sobre a cabeça do autor. O meio para isso, porém, é a linguagem. O paradoxo específico da configuração lírica, a subjetividade que se reverte em objetividade, está ligado a essa primazia da conformação lingüística na lírica, da qual provém o primado da linguagem na criação literária em geral, até nas formas em prosa. Pois a própria linguagem é algo duplo. Através de suas configurações, a linguagem se molda inteiramente aos impulsos subjetivos; um pouco mais, e se poderia chegar a pensar que somente ela os faz amadurecer. Mas ela continua sendo, por outro lado, o meio dos conceitos, algo que estabelece uma inelutável referência ao universal e à sociedade. As mais altas composições líricas são, por isso, aquelas nas quais o sujeito, sem qualquer resíduo da mera matéria, soa na linguagem, até que a própria linguagem ganha voz. O auto-esquecimento do sujeito, que se entrega à linguagem como a algo objetivo, é o mesmo que o caráter imediato e involuntário de sua expressão: assim a linguagem estabelece a mediação entre lírica e sociedade no que há de mais intrínseco. Por isso, a lírica se mostra mais profundamente assegurada, em termos sociais, ali onde não fala conforme o gosto da sociedade, ali onde não comunica nada, mas sim onde o sujeito, alcançando a expressão feliz, chega a uma sintonia com a própria linguagem, seguindo o caminho que ela mesma gostaria de seguir.

Mas a linguagem, por outro lado, também não deve ser absolutizada enquanto voz do Ser, oposta ao sujeito lírico, como agradaria a muitas das teorias ontológicas da linguagem em voga atualmente. O sujeito, cuja expressão é necessária, em face da mera significação de conteúdos objetivos, para que se alcance essa camada de objetividade lingüística, não é um adendo ao próprio

teor dessa camada, não é algo externo a ela. O instante do auto-esquecimento, no qual o sujeito submerge na linguagem, não consiste no sacrifício do sujeito ao Ser. Não é um instante de violência, nem sequer de violência contra o sujeito, mas um instante de reconciliação: a linguagem fala por si mesma apenas quando deixa de falar como algo alheio e se torna a própria voz do sujeito. Onde o eu se esquece na linguagem, ali ele está inteiramente presente; senão a linguagem, convertida em abracadabra sacralizado, sucumbiria à reificação, como ocorre no discurso comunicativo. Mas isso nos leva de volta à questão da relação real entre indivíduo e sociedade. Não apenas o indivíduo é socialmente mediado em si mesmo, não apenas seus conteúdos são sempre, ao mesmo tempo, também sociais, mas, inversamente, também a sociedade configura-se e vive apenas em virtude dos indivíduos, dos quais ela é a quintessência [*Inbegriff*]. Se certa vez a grande filosofia construiu a verdade, hoje sem dúvida desdenhada pela lógica da ciência, de que sujeito e objeto não seriam pólos rígidos e isolados, mas só podem ser determinados a partir do processo em que se elaboram e modificam mutuamente, então a lírica é a contraprova estética desse filosofema dialético. No poema lírico o sujeito nega, por identificação com a linguagem, tanto sua mera contradição monadológica em relação à sociedade, quanto seu mero funcionar no interior da sociedade socializada. Quanto mais cresce, porém, a ascendência desta sobre o sujeito, mais precária é a situação da lírica. A obra de Baudelaire foi a primeira a registrar esse processo, na medida em que, como a mais alta conseqüência do *Weltschmerz* [dor do mundo] europeu, não se contentou com os sofrimentos do indivíduo, mas escolheu como tema de sua acusação a própria modernidade, enquanto negação completa do lírico, extraindo dela suas faíscas poéticas, por força de uma linguagem heroicamente estilizada. Em Baudelaire já se anuncia um elemento de deses-

pero, que se equilibra no cume do seu próprio caráter paradoxal. Quando a contradição entre a linguagem poética e a comunicativa se intensificou ao extremo, toda lírica se tornou um jogo de tudo ou nada; não porque tenha se tornado ininteligível, como pretenderia a opinião filistina, mas porque, unicamente em virtude de ter tomado consciência de si mesma enquanto linguagem artística, através de seu esforço em alcançar uma objetividade absoluta, não limitada por qualquer preocupação com a comunicação, ela ao mesmo tempo se afasta da objetividade do espírito, da língua viva, criando um aparato poético que substitui uma linguagem não mais presente. O momento poetizante e elevado, subjetivamente violento, da enfraquecida lírica posterior é o preço que ela tem de pagar para se manter objetivamente viva, sem ser desfigurada ou maculada; seu falso esplendor é o complemento do mundo desencantado do qual ela se desprende.

Tudo isso, sem dúvida, precisa ser restringido para não ser mal interpretado. O que afirmei foi que a configuração lírica é sempre, também, a expressão subjetiva de um antagonismo social. Mas como o mundo objetivo, que produz a lírica, é um mundo em si mesmo antagonístico, o conceito de lírica não se esgota na expressão da subjetividade, à qual a linguagem confere objetividade. Não apenas o sujeito lírico incorpora de modo decisivo o todo, quanto mais adequadamente se manifesta, mas antes a própria subjetividade poética deve sua existência ao privilégio: somente a pouquíssimos homens, devido às pressões da sobrevivência, foi dado apreender o universal no mergulho em si mesmos, ou foi permitido que se desenvolvessem como sujeitos autônomos, capazes de se expressar livremente. Os outros, contudo, aqueles que não apenas se encontram alienados, como se fossem objetos, diante do desconcertado sujeito poético, mas que também foram rebaixados literalmente à condição de objeto da história, têm tanto ou mais direito de tatear em busca da

própria voz, na qual se enlaçam o sofrimento e o sonho. A afirmação desse direito inalienável tem sido uma constante, ainda que de maneira impura e mutilada, fragmentária e intermitente, a única possível para aqueles que têm o fardo para carregar. Uma corrente subterrânea coletiva é o fundamento de toda lírica individual. Se esta visa efetivamente o todo e não meramente uma parte do privilégio, refinamento e delicadeza daquele que pode se dar ao luxo de ser delicado, então a substancialidade da lírica individual deriva essencialmente de sua participação nessa corrente subterrânea coletiva, pois somente ela faz da linguagem o meio em que o sujeito se torna mais do que apenas sujeito. A relação do Romantismo com o *Volkslied* [canção popular] é o exemplo mais visível disso, mas certamente não o mais incisivo. Pois o Romantismo persegue programaticamente uma espécie de transfusão do coletivo no individual, e por isso a lírica individual buscava, através da técnica, a ilusão da criação de vínculos universais, sem que esses vínculos surgissem dela mesma. Em contraste, os poetas que desdenhavam qualquer empréstimo da linguagem coletiva freqüentemente participavam dessa corrente subterrânea coletiva, em virtude de sua experiência histórica. Cito Baudelaire, cuja lírica não apenas é um tapa na cara do *juste milieu*, como também de todo esse sentimento burguês de compaixão social, que no entanto, em poemas como "Les petites vieilles" [As velhinhas] ou o da servente de grande coração dos *Tableaux parisiens* [Quadros parisienses], era mais fiel às massas, para as quais voltava sua máscara trágica e arrogante, do que toda a poesia sobre gente pobre [*Armeleutepoesie*]. Hoje, quando o pressuposto daquele conceito de lírica que tomo como ponto de partida, a expressão individual, parece abalado até o âmago na crise do indivíduo, a corrente subterrânea da lírica aflora com violência nos mais diversos pontos, primeiro como mero fermento da própria expressão individual, mas logo tam-

bém como possível antecipação de uma situação que ultrapassa a mera individualidade. Se as traduções não enganam, García Lorca, que os agentes de Franco assassinaram e que nenhum regime totalitário teria podido suportar, é portador de tal força; e o nome de Brecht se impõe como o do lírico que soube preservar a integridade da linguagem sem que tenha sido obrigado a pagar o preço do esoterismo. Abstenho-me de julgar se aqui o princípio poético de individuação foi efetivamente superado em um princípio superior, ou se o fundamento disso é a regressão e o enfraquecimento do eu. Talvez o vigor coletivo da lírica contemporânea se deva, em larga medida, aos rudimentos lingüísticos e anímicos de uma condição ainda não inteiramente individuada, pré-burguesa no sentido mais amplo do termo — o dialeto. A lírica tradicional, porém, como a mais rigorosa negação estética dos valores da burguesia, tem permanecido até hoje, justamente por isso, ligada à sociedade burguesa.

Mas porque considerações de princípios não são suficientes, eu gostaria de concretizar, em alguns poemas, a relação que o sujeito poético, que sempre representa um sujeito coletivo muito mais universal, mantém com a realidade social que lhe é antitética. Nesse processo, os elementos materiais, dos quais nenhuma composição de linguagem, nem mesmo a *poésie pure*, é capaz de despojar-se inteiramente, precisarão de interpretação tanto quanto os assim chamados elementos formais. Será especialmente enfatizado o modo como ambos se interpenetram, pois somente em virtude dessa interpenetração o poema lírico captura realmente, em seus limites, as badaladas do tempo histórico. No entanto, não gostaria de me ater a poemas como o de Goethe, do qual já comentei alguns aspectos sem analisá-lo a fundo, mas sim escolherei obras mais recentes, versos que não se singularizam por aquela autenticidade incondicional que caracteriza o

"Noturno". As duas composições sobre as quais quero dizer algo participam, certamente, da corrente subterrânea coletiva. Mas gostaria de chamar a atenção dos senhores sobretudo para o modo como, nelas, diversos graus de uma relação contraditória fundamental da sociedade são expostos por intermédio do sujeito poético. Devo repetir que não se trata da pessoa privada do poeta, nem de sua psicologia, nem de sua chamada "posição social", mas do próprio poema, tomado como relógio solar histórico-filosófico.

Em primeiro lugar, gostaria de ler para os senhores o poema "Auf einer Wanderung" [Em uma caminhada], de Mörike:

In ein freundliches Städtchen tret ich ein,
In den Strassen liegt roter Abendschein.
Aus einem offnen Fenster eben,
Über den reichsten Blumenflor
Hinweg, hört man Goldglockentöne schweben,
Und eine *Stimme scheint ein Nachtigallenchor,*
Dass die Blüten beben,
Dass die Lüfte leben,
Dass in höherem Rot die Rosen leuchten vor.

Lang hielt ich staunend, lustbeklommen.
Wie ich hinaus vors Tor gekommen,
Ich weiss es wahrlich selber nicht.
Ach hier, wie liegt die Welt so licht!
Der Himmel wogt in purpurnem Gewühle,
Rückwärts die Stadt in goldnem Rauch;
Wie rauscht der Erlenbach, wie rauscht im Grund die Mühle!
Ich bin wie trunken, irrgeführt —
O Muse, du hast mein Herz berührt
Mit einem Liebeshauch!

Entrei numa amável cidadezinha,
Nas ruas o rubor da tarde resplandecia.
De uma janela aberta, então,
Por entre floreiras ricamente em flor
E botão, ouviam-se os sons de um dourado carrilhão,
E uma voz que parecia rouxinóis em coro,
Fazendo as flores tremerem,
Fazendo os ares reviverem,
Fazendo qual brasa brilharem as rosas em fogo.

Ali fiquei parado, extasiado de prazer.
E na verdade não consigo perceber
Como os portões da cidade eu transpus.
Ah, como aqui o mundo é pura luz!
O céu ondula em púrpuro torvelinho
E lá atrás desvanece a cidade em dourado fulgor;
Como murmura o riacho entre os alnos, como murmura
[ao fundo o moinho!
Estou ébrio, perdido em confusão —
Ó Musa, tocaste o meu coração
Com um sopro de amor!

A imagem que se impõe é a daquela promessa de felicidade ainda hoje proporcionada a quem visita, no dia certo, uma cidadezinha do sul da Alemanha, mas sem a menor concessão ao pitoresco, ao idílio da cidade pequena. O poema transmite o sentimento de calor e de abrigo em um espaço estreito, e no entanto é ao mesmo tempo uma obra de estilo elevado, não maculada pelo tom do confortável e do aconchegante, nem disposta a louvar sentimentalmente a estreiteza contra a vastidão, ou a felicidade em cada esquina. Rudimentares, a fábula e a linguagem auxiliam, em igual medida, a unificar artisticamente a utopia da

proximidade mais próxima com a da mais extrema distância. A fábula conhece a cidadezinha apenas como cenário fugidio, não como paradeiro. A grandeza do sentimento que se prende ao encanto causado pela voz da rapariga, e não escuta apenas aquela voz, mas a de toda a natureza, em coro, só se manifesta para além do cenário limitado, sob a ondulação púrpura do céu, onde a cidade dourada e o riacho murmurante se conjugam em *imago*. Para isso contribui, no plano da linguagem, um elemento de *antiguidade*, como de uma ode, imponderavelmente refinado e quase impossível de ser fixado no detalhe. Como se soassem de longe, os ritmos livres evocam estrofes gregas sem rima, assim como, por exemplo, o *pathos* que irrompe no verso final da primeira estrofe, cujo efeito é obtido apenas com o mais discreto dos recursos, a inversão da ordem das palavras: "*Dass in höherem Rot die Rosen leuchten vor*" [Fazendo qual brasa brilharem as rosas em fogo]. Decisiva é a palavra *Muse* [Musa], no final do poema. É como se essa palavra, uma das mais desgastadas do Classicismo alemão, brilhasse uma vez mais, como que à luz do sol poente, por estar atribuída ao *genius loci* [espírito do lugar] da amável cidadezinha. É como se, mesmo a ponto de desaparecer, ela ainda possuísse todo aquele poder de encantamento que, em invocações à Musa com termos da linguagem moderna, costuma descambar em algo simplesmente cômico. Em praticamente nenhum outro aspecto se prova tão perfeita a inspiração do poema quanto no fato de que, no ponto crítico, a escolha da palavra mais chocante, cuidadosamente preparada pelo latente gesto lingüístico grego, resgata a intensa dinâmica do todo, como uma cadência musical. A lírica consegue, no espaço mais exíguo, ter êxito naquilo que a épica alemã, mesmo em concepções como *Hermann und Dorothea* de Goethe, tentava em vão alcançar.

A interpretação social de tal êxito diz respeito ao grau de experiência histórica que se evidencia no poema. Em nome da

humanidade, da universalidade do humano, o Classicismo alemão havia pretendido desembaraçar o impulso subjetivo, ameaçado de contingência em uma sociedade na qual as relações entre os homens já não eram imediatas, mas permaneciam mediadas apenas pelo mercado. O Classicismo aspirava a uma objetivação do subjetivo, assim como Hegel na filosofia, e tentava superar as contradições da vida real dos homens através de sua reconciliação no espírito, na idéia. A persistência dessas contradições na realidade, entretanto, acabou comprometendo a solução espiritual: diante de uma vida desprovida de sentido, uma vida que se esgota na azáfama dos interesses concorrentes, uma vida que a experiência artística percebe como prosaica; diante de um mundo em que o destino dos homens individuais se cumpre na obediência a leis cegas, a arte cuja forma dá a impressão de falar em nome de uma humanidade realizada converte-se em mero palavrório. O conceito de homem que o Classicismo havia alcançado se retrai, por isso, na existência privada do homem singular, e também em suas imagens; somente nelas o humano parecia ainda estar a salvo. A burguesia teve necessariamente de renunciar, tanto na política quanto nas formas estéticas, à idéia da humanidade como um todo capaz de autodeterminação. É a fixação obtusa nessa esfera restrita do que ainda está preservado, também ela resultado de uma coerção, o que torna tão suspeitos, então, ideais como os de conforto e aconchego. O próprio sentido está vinculado à contingência da felicidade individual, à qual se atribui, por uma espécie de usurpação, uma dignidade que ela só alcançaria junto com a felicidade do todo. A força social da genialidade de Mörike, porém, consiste na articulação das duas experiências, a do estilo elevado do Classicismo e a da miniatura privada do Romantismo, reconhecendo os limites de ambas as possibilidades e equilibrando-as reciprocamente, com incomparável tino. Em nenhum impulso expressivo ele

vai além daquilo que podia ser verdadeiramente alcançado em sua época. A tão aclamada organicidade de sua produção nada mais é, provavelmente, do que esse tino histórico-filosófico, que quase nenhum outro poeta de língua alemã possuiu na mesma medida. Os traços supostamente doentios de Mörike, identificados e relatados pelos psicólogos, e mesmo o estancamento de sua produção no último período, são o aspecto negativo de sua extrema compreensão do que é possível. Os poemas desse pároco hipocondríaco de Cleversulzbach, que costuma ser incluído no rol dos artistas ingênuos, são peças de virtuosismo jamais superadas por nenhum mestre da *l'art pour l'art*. Mörike é tão sensível ao que há de vazio e ideológico no estilo elevado quanto ao que há de tacanho, de apatia pequeno-burguesa e de cegueira diante da totalidade, no estilo Biedermeier, período em que se situa a maior parte de sua lírica. Nele, o espírito é levado a compor, pela última vez, imagens que não se traem nem pelo requinte do drapeado nem pela vulgaridade da conversa de botequim, nem pela grandiloqüência de um dó-de-peito nem pelos maus modos à mesa. Como sobre o fio da navalha, em Mörike ainda ressoam as reminiscências do estilo elevado, junto com os sinais de uma vida imediata que ainda prometiam realização, quando já estavam, na verdade, condenados pela tendência histórica. A ambos saúda o poeta, em uma caminhada, apenas quando estes estão prestes a desvanecer. Ele já compartilha o caráter paradoxal da lírica na incipiente era industrial. Tão vacilantes e frágeis como essas pioneiras soluções de Mörike foram também as soluções de todos os grandes líricos que o sucederam, mesmo dos que parecem separados dele por um abismo, como aquele Baudelaire, cujo estilo Claudel descreveu como um misto de Racine e dos jornalistas de seu tempo. Na sociedade industrial, a idéia lírica da imediatidade que se auto-regenera torna-se, na medida em que não evoca impotente o passado romântico, cada vez mais

um súbito lampejo, em que o possível transcende sua própria impossibilidade.

O curto poema de Stefan George, sobre o qual gostaria ainda de lhes dizer algo, surgiu em uma fase muito mais tardia desse desenvolvimento. É uma das célebres canções de *Der Siebente Ring* [O sétimo anel], um ciclo de composições extremamente densas, que apesar da leveza do ritmo estão sobrecarregadas de substância e livres de todo ornamento *Jugendstil*. Sua arrojada ousadia só foi resgatada do vergonhoso conservadorismo cultural do Círculo de George quando o grande compositor Anton von Webern a musicou; em George, a ideologia e o teor social estão separados por um abismo. A canção diz:

Im windes-weben
War meine frage
Nur träumerei.
Nur lächeln war
Was du gegeben.
Aus nasser nacht
Ein glanz entfacht —
Nun drängt der mai
Nun muss ich gar
Um dein aug und haar
Alle tage
In sehnen leben.

No tecer do vento
Foi meu pedido
Só devaneio.
Só um sorriso
Tua resposta.
A noite encharcada
Um brilho propaga —

Agora o maio trama
Agora devo ao fim
Por teus olhos e teu sim
Dias a fio
Viver em chama.

Quanto ao estilo elevado, não há um segundo de dúvida. A felicidade das coisas próximas, que ainda toca o poema tão mais antigo de Mörike, está interditada. Foi banida justamente por aquele *pathos* nietzscheano da distância, do qual George se reconhecia como herdeiro. Entre Mörike e ele jazem os intimidantes despojos do Romantismo: os restos do idílio estão irremediavelmente envelhecidos e degeneraram em pieguice. Enquanto a poesia de George, a de um indivíduo soberano, pressupõe como condição de sua possibilidade a sociedade individualista burguesa e o indivíduo centrado em si mesmo, um anátema é lançado tanto sobre o elemento burguês da forma convencional quanto sobre os conteúdos burgueses. No entanto, uma vez que essa lírica não pode falar a partir de nenhuma outra estrutura geral além da burguesa, que ela rejeita não apenas *a priori* e tacitamente, mas também expressamente, então ela fica represada e reflui: simula a partir de si mesma, de forma autocrática, uma condição feudal. É esse elemento social que se esconde por trás daquilo que o lugar-comum denomina a atitude aristocrática de George. Ela não é a pose que exaspera o burguês, incapaz de manusear esses poemas, mas antes, por mais que seu gesto seja hostil à sociedade, ele é fruto da dialética social que nega ao sujeito lírico a identificação com o *status quo* e seu repertório de formas, embora esse sujeito esteja intimamente ligado à realidade vigente: ele não pode falar de nenhum outro lugar que não seja o de uma sociedade passada, ela mesma senhorial. Desse passado é tomado de empréstimo o ideal de nobreza que dita a

escolha de cada palavra, imagem e som no poema; e a forma é medieval de um modo quase imperceptível, como algo impregnado na configuração lingüística. Nesse sentido, o poema, assim como o conjunto da obra de George, é efetivamente neo-romântico. Não se evoca, porém, nem realidades nem sons, mas sim um estado de alma absorto. A latência do ideal, artisticamente conquistada, a ausência de qualquer arcaísmo grosseiro, eleva a canção acima de toda ficção desesperada, que ela entretanto oferece; é tão impossível confundi-la com a poesia que imita como mero enfeite de parede os menestréis e a epopéia medieval quanto misturá-la com o repertório da lírica do mundo moderno; seu princípio de estilização resguarda o poema do conformismo. O espaço deixado para a reconciliação orgânica de elementos conflitantes, no poema, é tão reduzido quanto o que em sua época havia para o seu apaziguamento real: eles só são subjugados por seleção e por elipse. Onde as coisas mais próximas, aquilo que comumente se denomina experiências concretas imediatas, ainda são admitidas na lírica de George, elas são consentidas unicamente quando pagam o preço da mitologização: nenhuma delas pode permanecer o que é. Assim, numa das paisagens do *Sétimo anel*, a criança que colhia amoras silvestres é metamorfoseada, sem uma palavra sequer, em uma criança de contos de fada, como se tivesse sido tocada pela mágica brutal de uma varinha de condão. A harmonia da canção é extorquida de uma extrema dissonância: ela se baseia naquilo que Valéry denominava *refus*, uma implacável recusa a todos os meios pelos quais a convenção lírica imagina capturar a aura das coisas. Esse procedimento retém apenas os modelos, as puras idéias formais e esquemas do lírico, que, ao rejeitarem toda e qualquer contingência, falam mais uma vez com intensa expressividade. Em plena Alemanha guilhermina, o estilo elevado, do qual essa lírica polemicamente se desvencilha, não pode apelar a nenhuma tradi-

ção, principalmente ao legado classicista. Esse estilo é alcançado não pelo recurso fácil a certas figuras de retórica e a determinados ritmos, mas na medida em que economiza asceticamente tudo aquilo que poderia diminuir a distância em relação à linguagem degradada pelo comércio. Aqui, para que o sujeito seja capaz de, em sua solidão, resistir verdadeiramente à reificação, ele não pode nunca mais se refugiar no que lhe é próprio, como se fosse sua propriedade; os vestígios de um individualismo que, nesse meio-tempo, já se entregou à tutela do mercado, nos suplementos literários, assustam: o sujeito precisa abandonar a si mesmo, na medida em que se cala. Ele precisa se converter no receptáculo, por assim dizer, da idéia de uma linguagem pura, que os grandes poemas de George buscam resgatar. Formado nas línguas românicas, e especialmente naquela redução da lírica ao mais simples, pela qual Verlaine a converteu em instrumento para o mais diferenciado, o ouvido do discípulo alemão de Mallarmé ouve sua própria língua como se fosse estrangeira. Supera a alienação da língua materna, provocada pelo uso, e a intensifica até o estranhamento de uma língua que propriamente já não é mais falada, uma língua imaginária em cuja composição o poeta intui potencialidades jamais realizadas. As quatro linhas: "*Nun muss ich gar / Um dein aug und haar / Alle tage / In sehnen leben*" [Agora devo ao fim / Por teus olhos e teu sim / Dias a fio / Viver em chama], que considero um dos momentos mais fascinantes da lírica alemã, são como uma citação, mas não de outro poeta, e sim daquilo que foi irreparavelmente perdido pela língua: os *Minnesänger* [poetas medievais alemães] teriam conseguido trovar com êxito esses versos, se uma certa tradição da língua alemã, ou mesmo, seríamos tentados a dizer, se a própria língua alemã tivesse tido êxito. Era nesse espírito que Borchardt queria traduzir Dante. Ouvidos sutis têm tropeçado nesse elíptico "*gar*" [ao fim], que sem dúvida substitui "*ganz und gar*" [ao fim e ao

cabo] e foi utilizado, em certa medida, por questões de rima. Pode-se admitir tal crítica, como se admite que a palavra, tal como foi encravada no verso, não oferece mais nenhum sentido exato. Mas as grandes obras de arte são aquelas que, em seus pontos mais problemáticos, acabam sendo felizes. Assim como, por exemplo, as mais sublimes obras musicais não se esgotam puramente na sua construção, mas a transcendem com um par de notas ou compassos supérfluos, o mesmo ocorre nesse poema com o "*gar*", uma goetheana "sedimentação do absurdo", pela qual a língua escapa da intenção subjetiva que trouxe a palavra ao texto. É provavelmente esse mesmo "*gar*" que estabelece a dignidade do poema, com a força de um *déjà vu*: através dele a melodia do poema se estende para além da mera significação. Na época em que a linguagem declina, George capta na própria linguagem a idéia que lhe foi negada pela marcha da história, e articula versos que soam, não como se fossem dele, mas como se tivessem existido desde o começo dos tempos, e devessem permanecer assim para sempre. No entanto, o caráter quixotesco dessa empreitada, a impossibilidade de uma tal poesia reparadora e o perigo do artesanato, reforçam ainda mais o teor do poema: o quimérico anseio da linguagem pelo impossível torna-se expressão do insaciável anseio erótico do sujeito, que no outro se alivia. Foi preciso que a individualidade, intensificada ao extremo, revertesse em auto-aniquilação — e qual é o significado do culto do último George ao amante Maximin, senão uma renúncia à individualidade, apresentada de maneira desesperadamente positiva — para alcançar essa fantasmagoria que a língua alemã, em seus maiores mestres, sempre tateou em vão: a canção popular. É somente em virtude de uma diferenciação levada tão longe a ponto de não poder mais suportar sua própria diferença, não poder mais suportar nada que não seja o universal libertado, no indivíduo, da vergonha da individuação, que a palavra lírica re-

presenta o ser-em-si da linguagem contra sua servidão no reino dos fins. Mas com isso a lírica fala em nome do pensamento de uma humanidade livre, mesmo que a Escola de George o tenha dissimulado no culto inferior das alturas. A verdade da lírica de George reside em sua consumação do particular, na sensibilidade que repudia tanto o banal como até mesmo o seleto, derrubando os muros da individualidade. Se a expressão dessa verdade se condensou em uma expressão individual, inteiramente saturada com a substância e experiência da própria solidão, então é justamente essa fala que se torna a voz dos homens, entre os quais já não existe barreira.

Em memória de Eichendorff

Je devine, à travers un murmure
Le contour subtil des voix anciennes,
Et dans les lueurs musiciennes,
Amour pâle, une aurore future!

Adivinho, através de um murmúrio
O sutil contorno de vozes ancestrais,
E em seus luares musicais,
Pálido amor, uma aurora futura!

Verlaine

Em uma cultura falsamente ressuscitada, as relações com o passado espiritual estão envenenadas. O amor ao passado associa-se de muitas maneiras ao rancor contra o presente, à crença na posse de uma herança que se perde tão logo se supõe segura, e ao conforto na familiaridade da tradição, sob cujo signo esperam fugir do horror todos aqueles que, por cumplicidade, ajudaram a prepará-lo. A alternativa a tudo isso pode soar incisiva: o gesto que diz "não dá mais". A alergia contra a falsa felicidade dessa segurança também se apodera, zelosamente, dos sonhos da verdadeira felicidade, e a crescente sensibilidade contra o sentimentalismo concentra-se no ponto abstrato do mero "agora", diante do qual o que uma vez existiu vale tanto como se jamais houvesse existido. Experiência seria justamente a unidade entre tradição e anseio pelo desconhecido. Mas a própria possibilidade da experiência está ameaçada. A fratura na continuidade da consciência histórica, reconhecida por Hermann Heimpel, gera

uma polarização entre bens culturais com ar de antiquário, onde não foram reformados para fins ideológicos, e uma atualidade que, justamente porque carece de memória, está sempre a um passo de subscrever o mero *status quo*, mesmo onde se contrapõe, como um espelho, a esta situação. O ritmo do tempo está abalado. Enquanto as vielas da filosofia ecoam a metafísica do tempo, o próprio tempo, antes medido pelo andamento contínuo do transcorrer de uma vida, alienou-se do humano; precisamente por isso ele é objeto de acirradas discussões. O passado que tivesse sido verdadeiramente recebido da tradição seria superado dialeticamente [*aufgehoben*] em seu oposto, a figura mais avançada da consciência; mas uma consciência progressista que fosse senhora de si mesma, e não precisasse ter medo de ser desmentida pela informação mais recente, também estaria livre para amar o passado. Grandes artistas de vanguarda, como Schoenberg, não precisavam provar para si mesmos, demonstrando raiva em relação aos predecessores, o quanto haviam conseguido escapar da autoridade do passado. Por terem escapado e se libertado, eles podiam perceber a tradição de igual para igual, em vez de insistirem em uma distinção que apenas faz ressoar, com o imperativo radical e quase naturalista de um novo início, a própria submissão à história. Eles entendiam a si mesmos como executores da vontade secreta da tradição que rompiam. A tradição só é negada por aqueles que jamais a romperão, porque não percebem seus traços e portanto são incapazes de enfrentá-la; o que é diferente não teme as afinidades eletivas com aquilo de que se afastou. O contemporâneo não seria o "agora" intemporal, mas sim o "agora" saturado com a força do "ontem", que não precisaria, portanto, ser idolatrado. Caberia à consciência avançada corrigir a relação com o passado, não pelo disfarce da fratura, mas sim arrancando da transitoriedade do passado o contemporâneo, sem submetê-lo a nenhuma tradição, pois hoje ela vale tão pouco quanto a crença de que os vivos têm sempre razão diante dos mortos, ou a crença de que o mundo começa com eles.

Joseph von Eichendorff resiste friamente a tais esforços. Os que o louvam são antes de tudo conservadores culturais. Muitos o invocam como a principal testemunha de uma religiosidade positiva semelhante àquela que ele mesmo assumiu, de modo rude e dogmático, principalmente nos trabalhos de história literária de seu último período. Outros o seqüestram, em nome do espírito regionalista, como uma espécie de poética da estirpe, na linha de Joseph Nadler. Eles gostariam de, em certo sentido, repatriá-lo; este "ele era nosso" beneficia reivindicações patrióticas que, em sua forma mais recente, têm muito pouco em comum com o seu universalismo restaurador. Em face de tais seguidores, a crônica alusão ao anacronismo de Eichendorff é até por demais convincente. Lembro-me com clareza quando, em meus tempos de ginásio, um professor que me influenciava bastante chamou a atenção para a trivialidade da imagem presente nos versos "*Es war, als hätt' der Himmel / Die Erde still geküsst*" [Foi como se o céu tivesse, / Em silêncio, beijado a terra], versos que eu considerava tão evidentes quanto a composição de Schumann. Fui incapaz de refutar essa crítica, mas ela nunca me convenceu inteiramente. Nesse sentido, Eichendorff está entregue a todas as objeções, embora ao mesmo tempo esteja imune a cada uma delas. Aquilo que qualquer burro ouve, como diz Brahms, é incompatível com a qualidade da poesia de Eichendorff. Mas se essa qualidade é declarada como sendo um mistério a ser respeitado, então por trás desse humilde irracionalismo se esconde a preguiça, que não quer enfrentar a esforçada receptividade que a poesia exige, e em última instância também a prontidão para continuar admirando o que já foi aprovado, contentando-se com a vaga convicção de que há algo ali que vai além da lírica preservada em antologias e coletâneas de clássicos. Mas,

em um tempo no qual nenhuma experiência artística é dada de modo inquestionável; em um tempo no qual, como em nossa infância, nenhuma autoridade das cartilhas coloca em nossas mãos a beleza que podemos entender, porque ainda não a entendemos, toda contemplação do belo exige que saibamos o motivo pelo qual alguma coisa é chamada de belo. Uma ingenuidade que dispensa essa exigência permanece falsa e orgulhosa; o teor das obras de arte, o espírito, não deve temer o espírito que busca compreendê-lo, mas sim deve, também, buscá-lo.

Salvar Eichendorff de seus amigos e inimigos, distinguindo-o desses, é o oposto de uma apologia obtusa. Aquele elemento de seus poemas que foi raptado pelas associações de canto coral não está imune a seu destino, um destino provocado, em larga medida, por esse próprio elemento. Um tom afirmativo, de glorificação da mera existência, garantiu o lugar de Eichendorff nesse tipo de antologia. A imortalidade apócrifa que ele ali encontrou não deve ser desprezada. Quem não decorou, quando criança, "*Wem Gott will rechte Gunst erweisen, / Den schickt er in die weite Welt*" [A quem Deus quer mostrar benevolência, / Manda-o andar pelo vasto mundo], não conhece um patamar de elevação da palavra diante do cotidiano, que deve ser conhecido por todos que buscam sublimar essa elevação, expressando a fissura entre a vocação humana e aquilo que a disposição do mundo fez dos homens. Do mesmo modo, o ciclo *Die schöne Müllerin* [A bela moleira], de Schubert, só é inteiramente acessível a quem alguma vez cantou, no coro da escola, o arranjo vulgar de "Das Wandern ist des Müllers Lust" [Passear é o prazer do moleiro]. Muitos versos de Eichendorff, como "*Am liebsten betracht' ich die Sterne, / Die schienen, wenn ich ging zu ihr*" [Gostava sobretudo de contemplar as estrelas, / que brilhavam quando eu ia encontrá-la], soam como citações desde o primeiro momento, lembranças de uma antologia divina.

Mas isso não é razão para defender o tom polido demais com que Eichendorff louva e agradece. O caráter ideológico desse Eichendorff que exalta e ama o mundo tornou-se explícito para as gerações que o sucederam, a ponto de provocar, de vez em quando, um sorriso diante de sua prosa. Mas nem mesmo sob esse aspecto sua obra pode ser considerada de modo simplista. Uma canção de camaradagem com entonação goetheana contém os seguintes versos:

Das Trinken ist gescheiter,
Das schmeckt schon nach Idee,
Da braucht man keine Leiter,
Das geht gleich in die Höh'.

Quem bebe é mais esperto,
Já sente da idéia o gostinho,
Sem nenhum guia por perto,
Sobe aos céus bem rapidinho.

Não é apenas a evocação da palavra "idéia", feita com desenvoltura estudantil, o que remete Eichendorff à grande filosofia de sua época, mas sim a inervação de uma tendência à espiritualização do sensível, que se estende muito além desse período e que não deve ser confundida com uma espécie de poesia anacreôntica tardia, um processo que somente será consumado na poesia fúnebre que Baudelaire dedicou ao vinho: a idéia, o absoluto, passa a ser algo tão fluido e efêmero quanto o *bouquet* de um vinho. Certamente não convém seguir um disseminado maneirismo histórico-literário, que justifica o tom afirmativo de Eichendorff como o resultado de um confronto com as trevas; há muito pouco de sombrio nos seus poemas e na sua prosa. Mas sem dúvida eles têm afinidade com o *Weltschmerz* europeu. Eichendorff responde a isso com sua coragem forçada e sua deci-

são pela alegria, anunciadas com violência surpreendente e paradoxal no fim de um de seus maiores poemas, que tem como tema a penumbra: "*Hüte dich, sei wach um munter*" [Toma cuidado, fica alerta e atento]. Aquele "em um tom alegre", indicado nas partituras de Schumann, já equivale, assim como o tom de Eichendorff, ao rilkeano "*Als ob wir noch Fröhlichkeit hätten*" [Se ainda tivéssemos a felicidade]:

Hinaus, o Mensch, weit in die Welt
Bangt dir das Herz in krankem Mut;
Nichts ist so trüb in Nacht gestellt,
Der Morgen leicht macht's wieder gut.

Sai, ó homem, por este vasto mundo,
Se em teu coração bate a agonia;
Nada é de noite tão triste e profundo,
A manhã, quiçá, renovará a alegria.

A impotência de estrofes como esta não é a de uma felicidade restrita, mas sim a de uma fútil evocação, e a expressão dessa futilidade, com o cético termo vienense "*leicht*" [quiçá] no lugar de "*vielleicht*" [talvez], é ao mesmo tempo a força que as reconcilia. A conclusão do poema "Zwielicht" [Penumbra] quer atordoar com um medo infantil, porém "*Manches bleibt in Nacht verloren*" [Muita coisa está perdida na noite]. O último Eichendorff acomodou de tal modo a precoce gratidão do jovem Eichendorff, que ela toma consciência de sua própria mentira, enquanto assegura sua própria verdade:

Mein Gott, dir sag' ich Dank,
Dass du die Jugend mir bis über alle Wipfel
In Morgenrot getaucht und Klang,
Und auf des Lebens Gipfel,

Bevor der Tag geendet,
Vom Herzem unbewacht,
Den falschen Glanz gewendet,
Dass ich nicht taumle ruhmgeblendet,
Da nun herein dir Nacht,
Dunkelt in ernster Pracht.

Meu Deus, eu Te dou graças,
Pois banhaste minha juventude em aurora e música,
Muito acima das copas mais altas.
E no apogeu de minha vida,
Sem que tivesse o dia acabado,
Afastaste o brilho enganador
De meu coração descuidado,
Para que não me perdesse, cego de esplendor,
Quando agora a noite me encontra
E tudo escurece em severa pompa.

Por mais irrecuperável que seja, hoje em dia, a sensação de paz que ecoa nesses versos, ela ainda mantém um brilho radiante, que há muito deixou de ser apenas o da noite em que morre o indivíduo. Eichendorff celebra o que existe, sem entretanto se referir ao existente. Ele não foi um poeta da pátria [*Heimat*], mas sim um poeta da nostalgia [*Heimweh*], no sentido de Novalis, de quem se sabia próximo. Mesmo no poema "Es war als hätt' der Himmel" [Foi como se o céu], que ele incluiu em seus "poemas espirituais" e que soa como se fosse tocado com o arco de um violino, o sentimento de uma pátria absoluta está presente apenas porque não se refere diretamente à natureza animada, mas antes é pronunciado em forma de parábola, com um acento de infalível cadência metafísica:

Und meine Seele spannte
Weit ihre Flügel aus,
Flog durch die stillen Lande,
Als flöge sie nach Haus.

E minha alma esticou
Muito longe cada asa,
Por terras calmas voou,
Como se voasse para casa.

Em outro poema, o catolicismo do poeta não se assusta nem com o luto celebrado por esse verso: "*Das Reich des Glaubens ist geendt*" [O reinado da fé terminou].

Apesar de tudo, a positividade de Eichendorff é irmã de seu conservadorismo, de seu louvor àquilo que existe, da idéia de que há algo a ser preservado. Mas, se em algum lugar o *status* do conservadorismo modificou-se ao extremo, isso ocorreu na poesia. Enquanto hoje, após a decadência da tradição, o conservadorismo, como um arbitrário elogio aos "vínculos", serve apenas para justificar um estado de coisas ruim, houve um tempo em que ele queria algo bastante diverso, que só pode ser considerado em relação a seu contrário, a barbárie emergente. É tão óbvio o quanto, em Eichendorff, deriva da perspectiva do senhor feudal despossuído, que seria tolice fazer disso objeto de crítica social; o que ele tinha em mente, porém, não era apenas a restauração de uma ordem perdida, mas também a resistência contra a tendência destrutiva da própria burguesia. Sua superioridade em relação a todos os reacionários que hoje lançam mão de sua obra é comprovada pelo fato de que ele, como também a grande filosofia de sua época, compreendia a necessidade da revolução, que tanto o assustava: ele encarna algo da verdade crítica da consciência daqueles que devem pagar o preço do passo adiante

dado pelo *Weltgeist* [espírito do mundo]. Seu escrito sobre a nobreza e a revolução contém, de fato, muitas passagens medíocres, e as reservas que faz em relação à sua própria classe não estão livres de um lamento puritano acerca da "praga do anseio por glória e prazer", que ele naturalmente atribui à mentalidade capitalista que se difundia entre os senhores feudais, inclinados a converter suas propriedades rurais em "mercadoria comum, por sua constante necessidade de dinheiro e através de desesperadas especulações fundiárias". No entanto, ele não falou apenas dos "petulantes veteranos da Guerra dos Sete Anos", que "com uma dignidade viril ridícula e inimitável, professavam uma certa probidade", mas também reprovou, nos nacionalistas alemães da Era Napoleônica, o "terrorismo de uma patriotada grosseira". Embora compartilhasse, com uma pitada de crítica social, os argumentos que a direita de sua época costumava levantar contra o nivelamento cosmopolita, este senhor feudal jamais se identificou com os Jahns e Fries, que pregavam o retorno ao campo. Era surpreendentemente sensível às simpatias revolucionárias e subversivas da aristocracia; chegou mesmo a afirmar: "Uma atmosfera de tempestade pairava sobre o país inteiro, todos sentiam que algo grandioso estava para acontecer, uma expectativa calada e temerosa, ninguém sabia do quê, havia invadido todos os ânimos, em maior ou menor grau. Nessa atmosfera sufocante apareceram, como sempre ocorre em catástrofes anunciadas, personagens estranhos e aventureiros inacreditáveis, como o Conde de Saint-Germain, Cagliostro e outros 'emissários do futuro', por assim dizer". Eichendorff também escreve sobre figuras como o Barão Grimm e o emigrante radical Conde Schlabrendorf, que coincidem tão pouco com o clichê do conservador quanto aquelas passagens da filosofia do direito hegeliana, que tratam das forças da sociedade burguesa capazes de levá-la adiante, para além de si mesma. Em suas palavras: "Mais tarde, quando a revolu-

ção se tornou um fato, emergiram dessas sociedades secretas alguns personagens dignos de nota, como o Barão Grimm, um incansável e fanático advogado da liberdade, que animava e dirigia as chamas sem parar, feito um vento de tempestade, até que elas se lançaram sobre ele e o devoraram. O mesmo ocorreu com o famoso ermitão parisiense, o Conde Schlabrendorf, contemplando da tranqüilidade de sua cela, como uma grande tragédia cósmica, toda a comoção social que passava por ali, regendo-a e muitas vezes guiando seus passos. Pois ele estava tão acima de todos os partidos que podia observar claramente em perspectiva, a qualquer momento, o sentido e o andamento da batalha do espírito, sem ser perturbado por seu barulho ensurdecedor. Esse profeta mágico entrou na grande cena ainda jovem, mas ao fim da catástrofe a barba grisalha lhe chegava à cintura". Certamente, a simpatia pela revolução já havia sido aqui neutralizada no educado humanismo do espectador, mas mesmo este supera em muito o atual culto da sanidade, do orgânico e da integralidade: o elemento conservador, em Eichendorff, é amplo o bastante para incluir o seu próprio contrário. Sua liberdade, que lhe permite penetrar o caráter inelutável do processo histórico, foi inteiramente perdida no conservadorismo da fase burguesa tardia; quanto menos a ordem pré-capitalista pode ser restaurada, mais obstinadamente a ideologia se aferra a sua essência, imaginando-a como sendo a-histórica e absolutamente garantida.

O fermento pré-burguês no conservadorismo de Eichendorff, que põe acima de seu próprio caráter burguês a inquietude da nostalgia, do arrebatamento e da bem-aventurada inutilidade, alcança até mesmo o âmago de sua lírica. Em *Rua de mão única,* Benjamin escreve: "O homem [...], que se sabe em consonância com as mais antigas tradições de sua classe ou de seu povo, põe ocasionalmente sua vida privada em ostensiva oposição às máximas que na vida pública advoga sem indulgência e,

sem o menor aperto de consciência, valoriza secretamente seu próprio comportamento como a prova mais legítima da autoridade inabalável dos princípios ostentados por ele".[1] Isso não poderia, na verdade, ser atribuído à vida privada de Eichendorff, mas certamente diz algo sobre seu hábito poético. Caberia ainda questionar se justamente essa falta de confiabilidade, em quem tem a certeza de estar seguro, não exprimiria também o corretivo dessa segurança, a transcendência em relação a uma sociedade burguesa na qual o conservador ainda não está completamente domesticado, sendo por isso atraído pelos que a ela se opõem. Em Eichendorff, os inimigos dessa sociedade são representados pelos errantes, pelos apátridas de então, presságios do futuro daqueles que, como quer a filosofia em Novalis, estão em casa em qualquer lugar. Seria inútil buscar, em sua obra, o elogio da família como embrião da sociedade. Se algumas de suas novelas — não o grande romance juvenil *Ahnung und Gegenwart* [Presságio e presença] — terminam de modo convencional, com o casamento do herói, em sua lírica o poeta reconhece que não tem abrigo, com uma inequívoca ironia contra todos os laços. O motivo vem de uma canção popular, mas a insistência com a qual Eichendorff o repete diz algo sobre ele mesmo. O soldado canta: "*Und spricht sie vom Freien, / So schwing ich mich auf mein Ross — / Ich bleibe im Freien, / Und sie auf dem Schloss*" [Se ela fala que está livre, / Monto logo em meu corcel — / Permaneço ao ar livre, / E ela fica no castelo]. E o cantador ambulante: "*Manche Schöne macht wohl Augen, / Meinet, ich gefiel' ihr sehr, / Wenn ich nur was wollte taugen, / So ein armer Lump nicht wär. — / Mag*

[1] Walter Benjamin, *Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1955, tomo I, p. 523. [Tradução brasileira de Rubens Rodrigues Torres Filho in *Obras escolhidas II*, São Paulo, Brasiliense, 1997, p. 19.]

dir Gott ein'n Mann bescheren, / Wohl mit Haus und Hof versehn! / Wenn wir zwei zusammen wären, / Möcht mein Singen mir vergehn" [Uma beleza às vezes me olha, / Dizendo o quanto me quer, / Se eu tivesse alguma valia, / Não seria um pobre qualquer. — / Que Deus lhe arranje um homem, / Rico e de boa família! / Se ficássemos os dois juntos, / Meu cantar me deixaria]. E até o célebre poema sobre os dois colegas viajantes seria mal compreendido por quem pensasse que a estrofe do primeiro, que encontrou sua namorada, ganhou do sogro casa e fazenda e fundou confortavelmente uma família, esboça a imagem de uma vida acertada. A estrofe final, com o abrupto pranto "*Und seh ich so kecke Gesellen*" [E vejo companheiros tão ousados], refere-se tanto à felicidade medíocre do primeiro quanto à felicidade perdida do segundo; a vida justa está fora de alcance, talvez já impossível, e nas últimas linhas um súbito desespero acaba demolindo o poema: "*Ach Gott, führ uns liebreich zu dir!*" [Ó Deus, conduze-nos amorosamente a Teu reino!].

O contrário desse desespero é a utopia: "*Es redet trunken die Ferne / Wie von künftigem, grossem Glück!*" [Ébria nos fala a distância, / Como de uma grande felicidade futura!] — e não de uma felicidade passada: como se vê, o conservadorismo de Eichendorff não era nada confiável. Essa utopia, contudo, é vagamente erótica. Assim como os heróis de sua prosa oscilam entre duas imagens femininas, que se embaralham e jamais se delineiam com precisão, assim a lírica de Eichendorff parece não estar ligada à imagem concreta de uma amada: uma determinada beleza qualquer já seria uma traição à idéia de satisfação ilimitada. Mesmo em "Übern Garten durch die Lüfte" [Acima dos jardins através dos ares], um dos mais apaixonados poemas de amor da língua alemã, não aparece nenhuma amada e nem o poeta fala de si mesmo. Apenas se ouve o júbilo: "*Sie ist Deine, sie ist dein!*" [Ela é tua, ela é para ti!]. A tradição mais antiga da

poesia alemã, ao contrário da francesa, desconhecia a apresentação não velada do sexo, e a produção média da literatura alemã teve de expiar essa falta com puritanismo e um filisteísmo idealizante. Em seus maiores representantes, porém, esse silêncio resultou em uma bênção, a força do não dito infiltrou-se na linguagem, oferecendo a ela sua doçura. Em Eichendorff, até mesmo o abstrato e o não sensível se transformaram em parábola de algo não figurado: uma herança arcaica, anterior à configuração e ao mesmo tempo sua transcendência tardia, algo incondicionado, que está para além da configuração [*Gestalt*]. O poema mais sensual que ele escreveu sustenta-se no invisível da noite:

Über Wipfel und Saaten
In den Glanz hinein —
Wer mag sie erraten?
Wer holte sie ein?
Gedanken sich wiegen,
Die Nacht ist verschwiegen,
Gedanken sind frei.

Errät es nur eine,
Wer an sie gedacht,
Beim Rauschen der Haine,
Wenn niemand mehr wacht,
Als die Wolken, die fliegen —
Mein Lieb ist verschwiegen
Und schön wie die Nacht.

Sobre searas e copas,
Penetrando o brilho —
Quem os adivinharia?
Quem os alcançaria?

Pensamentos acalentados,
A noite está calada,
Pensamentos são livres.

Basta que uma só adivinhe
Quem nela está pensando,
Junto ao rumor do bosque,
Sem mais ninguém vigiando,
Além das nuvens, que voam —
Meu amor está calado
E tão belo como a noite.

O contemporâneo de Schelling tateava em busca das *Flores do mal*, do verso "*O toi que la nuit rend si belle*" [Ó tu, que a noite faz tão bela]. O incontido romantismo de Eichendorff conduz inconscientemente ao limiar da modernidade.

A experiência do moderno em Eichendorff, uma experiência que só hoje pôde ser alcançada, leva diretamente ao centro de seu teor poético, que é, na verdade, anticonservador: uma renúncia ao domínio aristocrático, e mesmo à dominação da alma pelo próprio eu. A poesia de Eichendorff deixa-se confiantemente levar pelo fluxo da linguagem, sem medo de afundar. Por essa generosidade, de quem não é mesquinho consigo mesmo, o gênio da linguagem lhe agradece. O verso "*Und ich mag mich nicht bewahren!*" [E eu não devo me poupar!], que aparece no poema que ele escolheu para abrir uma de suas edições, serve de fato como prelúdio para toda sua obra. Nisso ele demonstra sua mais íntima afinidade eletiva com Schumann, sendo nobre e generoso o bastante para desprezar o próprio direito à existência: do mesmo modo, o êxtase do terceiro movimento da *Fantasia para piano*, de Schumann, flui até desembocar no oceano. Esse amor está ferido de morte e esquecido de si mesmo. Nele, o eu não

continua mais seu processo de auto-enrijecimento, gostaria antes de reparar algo da antiga injustiça de simplesmente ser um eu. Nesse sentido, Eichendorff já é um *bateau ivre*, que entretanto navega entre as margens verdes e as bandeirinhas coloridas. "*Nacht, Wolken, wohin sie gehen, / Ich weiss es recht gut*" [Noite, nuvens, sei muito bem / Aonde elas vão], esses versos que se dissolvem à maneira expressionista podem ser lidos no poema "Nachtigallen" [Rouxinóis], também baseado em uma canção popular: essa constelação é Eichendorff por inteiro. O cantador ambulante diz: "*In der Nacht dann Liebchen lauschte / An dem Fenster süss verwacht*" [De noite, então, a amada escutava / Em doce vigília, junto à janela], uma imagem da sonhadora de cabelos despenteados, imagem que não pode mais ser capturada por qualquer representação exata, mas torna-se ainda mais mágica que toda descrição, através da síncope no contratempo da expressão, que mescla a doçura da garota com sua fadiga sonolenta. No mesmo espírito, ela é chamada, em outra passagem, "*ein süssverträumtes Kind*" [uma criança em doce sonho]. Por vezes, ressoam em Eichendorff palavras fora de controle, e o desprendimento levado ao extremo aproxima-se do que sempre foi no passado: "*Lied, mit Tränen halb geschrieben*" [Canção, meio escrita com lágrimas].

Um conceito de cultura que reduz as artes a um denominador comum vale muito pouco, como já havia testemunhado a literatura alemã, desde que Lessing mobilizou Shakespeare contra o classicismo da grande música e filosofia da Alemanha, visando não a integração, o sistema e a unidade do múltiplo, fundada na subjetividade, mas sim a lassidão e a dissociação. Eichendorff participa secretamente dessa corrente subterrânea da literatura alemã, que vai do *Sturm und Drang* e do jovem Goethe até Wedekind, Brecht e o Expressionismo, passando por Büchner e muitas obras de Hauptmann. Sua lírica não é nada "subje-

tivista", como se costumava dizer no Romantismo: abandonando-se aos impulsos da linguagem, ela levanta objeções silenciosas contra o sujeito poético. Mais do que acontece com qualquer outro escritor, ele não se deixa enquadrar no confortável esquema diltheyano de vivência e poesia. A palavra "*wirr*" [confuso, desarrumado], uma de suas preferidas, tem um sentido completamente distinto da "*dumpf*" [mouco, abafado] do jovem Goethe: anuncia a suspensão do eu, seu abandono a uma afluência caótica, enquanto a "mouquidão" de Goethe sempre se refere ao espírito seguro de si mesmo, em processo de formação. Um poema de Eichendorff começa assim: "*Ich hör die Bächlein rauschen / Im Walde her und hin, / Im Walde in dem Rauschen / Ich weiss nicht, wo ich bin*" [Ouço murmurar o riacho, / Na floresta, para cá e para lá, / Na floresta, no murmúrio, / Não sei onde fui parar]: desse modo, a lírica nunca sabe onde o eu está, porque o eu se dissipa no que está sussurrando. Genialmente falsa é a metáfora do riacho, que murmura "para lá e para cá", pois o movimento dos rios tem um único sentido, mas esse lá e cá espelha a insensatez daquilo que o murmúrio tem a dizer ao eu, que o escuta, em vez de localizá-lo; expressões como essa antecipam características do Impressionismo. Alguns versos do poema "Zwielicht" [Penumbra], um dos favoritos de Thomas Mann, levam isso ao extremo. Inserido na cena de caça do romance *Ahnung und Gegenwart*, esse poema conserva, por inveja, uma certa compreensibilidade superficial, que entretanto não vai muito longe. A linha "*Wolken ziehen wie schwere Träume*" [Nuvens passam como sonhos pesados] confere à lírica o modo específico de significação da palavra alemã "*Wolken*" [nuvens], diferente da francesa "*nuage*" [nuvem], por exemplo. A palavra "*Wolken*", e tudo que a acompanha, passa nesse verso como sonhos pesados, antes mesmo da imagem que ela quer significar. Na sequência, o poema, isolado do romance, testemunha completamente a auto-

alienação do eu, que se afastou de si mesmo até o delírio da exortação esquizóide: "*Hast ein Reh du lieb vor andern, / Lass es nicht alleine grasen*" [Se tens uma corça preferida, / Não a deixes pastar sozinha], e a fantasia de perseguição do alienado, que transforma magicamente seu amigo em inimigo.

A auto-alienação de Eichendorff não tem nada em comum com aquela força de intuição objetiva, aquela capacidade de concreção que a linguagem convencional equipara à faculdade poética. Sua lírica tende ao abstrato, e não apenas na *imago* do amor. Quase nunca obedece aos critérios da densa experiência sensível do mundo, formulados a partir de Goethe, Stifter e também Mörike. Assim, ela levanta dúvidas quanto ao direito incondicional desses mesmos critérios, que passam a ser entendidos como uma formação reativa, uma tentativa de compensar aquilo que a filosofia idealista retirou do próprio espírito alemão. Nos contos de fada recolhidos pelos irmãos Grimm, nenhuma floresta é jamais descrita, ou mesmo caracterizada; e que floresta seria mais floresta do que as dos contos de fada? Wolfdietrich Rasch estava certo em chamar a atenção para a raridade, em Eichendorff, de versos "de elevada vivacidade de intuição, com particular fascínio visual", como por exemplo "*Schon funkelt das Feld wie geschlieffen*" [Já brilha o campo, como se tivesse sido polido]. Mas não se pode simplesmente colocar a questão retórica de saber se é realmente necessário apontar a razão do fascínio causado por seus versos. Pois ele obtém os mais extraordinários efeitos com um tesouro de imagens que já em sua época devia estar desgastado. O castelo ao qual se apegava a nostalgia de Eichendorff não é mencionado em seus poemas senão como o castelo; o estoque obrigatório de luares, trompas de caça, rouxinóis e bandolins também é oferecido, sem fazer tão mal aos requisitos de sua poesia. Para isso contribui o fato de que Eichendorff talvez tenha sido o primeiro a descobrir a força expressiva

dos fragmentos da *lingua mortua*. Ele liberou os valores líricos das palavras estrangeiras. No poema utópico "Schöne Fremde" [Bela terra estrangeira], segue-se imediatamente após "*wirr wie in Träumen*" [confuso como em sonhos] a expressão "*phantastische Nacht*" [noite fantástica]. O termo abstrato "fantástico", ao mesmo tempo arcaico e intacto, evoca todo o sentimento da noite, que seria destruído por um epíteto mais preciso. Os requisitos da cena poética, entretanto, tornam-se vivos não por causa desses achados ou por novas intuições, mas pela constelação na qual são introduzidos. A lírica de Eichendorff, em seu conjunto, quer despertar as coisas mortas, como postula o *motto* que finaliza a seção intitulada "Sängerleben" [Vida de cantor], um adágio que requer tempo para ser cumprido: "*Schläft ein Lied in allen Dingen, / Die da träumen fort und fort, / Und die Welt hebt an zu singen, / Triffst du nur das Zauberwort*" [Dorme uma canção em todas as coisas, / Que seguem sonhando a sonhar, / E se encontras a palavra mágica, / O mundo inteiro se põe a cantar]. Essa palavra, nos versos nitidamente inspirados em Novalis, não é nada menos que a própria linguagem. Que o mundo se ponha a cantar depende da capacidade do poeta em acertar o alvo, a escuridão da linguagem, pensada ao mesmo tempo como algo que já existe em si mesmo. É isso o anti-subjetivismo do romântico Eichendorff. No poeta da nostalgia, em cuja obra muitos elementos barrocos sobreviveram intactos, a alegoria também exige ser levada em conta. Duas estrofes captam quase protocolarmente a consumação de suas intenções alegóricas:

Es zog eine Hochzeit den Berg entlang,
Ich hörte die Vögel schlagen,
Da blitzten viel Reiter, das Waldhorn klang,
Das war ein lustiges Jagen!

Und eh' ich's gedacht, war alles verhallt,
Die Nacht bedecket die Runde,
Nur von den Bergen noch rauschet der Wald,
Und mich schauert im Herzensgrunde.

Pela montanha um cortejo passou,
Escutei os pássaros em revoada,
Os cavaleiros vieram, a trompa soou,
Foi mesmo uma alegre caçada!

Antes que eu notasse, ecoava ao longe a festa,
A noite chegava e tudo encobria,
Da montanha restava o murmurar da floresta,
No fundo do coração, eu estremecia.

Nessa visão do cortejo nupcial, que logo em seguida desaparece, a alegoria de Eichendorff, completamente tácita e por isso mais incisiva, aponta para o centro da própria essência alegórica, a transitoriedade; o estremecimento que surge diante do efêmero da festa, justamente por causa de sua duração, transforma o cortejo nupcial em um cortejo de espíritos; até o repentino da vida é congelado em uma fantasmagoria. Se a filosofia especulativa da identidade, na qual o mundo dos objetos é espírito e o espírito é natureza, estava presente no início do Romantismo alemão, então Eichendorff confere novamente às coisas já reificadas, como compensação, o poder de significar, de indicar algo que está para além delas mesmas. Esse instante em que lampeja um mundo de coisas ainda capaz de estremecer pode explicar, em alguma medida, o não definhamento daquilo que em Eichendorff definha. Um poema começa assim: "*Aus der Heimat hinter der Blitzen rot*" [Da pátria por detrás dos relâmpagos vermelhos], como se o relampejar fosse uma peça coagu-

lada, anunciando o luto de uma paisagem onde pai e mãe estão mortos faz tempo. Assim aparecem, às vezes, os claros raios de sol por entre as nuvens de tempestade, como relâmpagos prestes a serem acesos. Nenhuma das imagens de Eichendorff é apenas aquilo que é, mas nenhuma pode ser levada ao próprio conceito: essa flutuação vacilante do momento alegórico é seu meio poético.

Certamente apenas um meio. Em sua poesia, as imagens realmente são apenas elementos, condenados a sucumbir na própria poesia. Há mais de cinqüenta anos, o esquecido esteta alemão Theodor Meyer desenvolveu, em seu livro *Das Stilgesetz der Poesie* [A lei estilística da poesia], uma teoria tão modestamente exposta quanto astuciosamente concebida, contra toda a tradição que deriva do *Laocoonte* de Lessing e certamente sem conhecer Mallarmé. Essas sentenças do livro podem resumir sua teoria: "Uma observação mais acurada poderia demonstrar que a linguagem não seria capaz, de modo algum, de criar tais imagens sensíveis; que ela imprime sua própria marca em tudo o que por ela passa, até mesmo o sensível; que portanto nos apresenta a vida, oferecida pelo poeta para que a revivamos com prazer, por meio de configurações psíquicas, pertencentes apenas a nossa representação, ao contrário do que ocorre com os fenômenos da realidade sensível. Por isso a linguagem não seria o veículo, mas o meio de exposição da poesia. Pois recebemos o teor poético não em imagens sensíveis, pretensamente sugeridas pela linguagem, mas sim na própria linguagem e nas composições peculiares que apenas ela pode criar. Como se vê, a questão do meio de exposição da poesia não é uma perda de tempo ou uma discussão bizantina; ela logo se converte na pergunta sobre os vínculos da arte com o fenômeno sensível. Se por acaso se estabelecesse que a doutrina da linguagem como veículo é um erro, então a própria definição de arte como intuição [*Anschauung*]

cairia por terra".[2] Isso combina inteiramente com Eichendorff. A "linguagem como meio de exposição da poesia", enquanto algo autônomo, é sua varinha mágica. A autodissolução do sujeito está a seu serviço. O poeta que não quer se poupar encontra para si estas linhas: "*Und so muss ich, wie im Strome dort die Welle, / Ungehört verrauschen an des Frühlings Schwelle*" [E assim devo eu, como as ondas na correnteza, / Morrer sem ser ouvido, no limiar da primavera]. O próprio sujeito torna-se murmúrio: linguagem que perdura apenas no eco em que se extingue. O ato no qual o ser humano torna-se linguagem, uma corporificação da palavra, imprime na linguagem a expressão da natureza e transfigura sua dinâmica novamente em vida. "*Rauschen*" [murmúrio] era sua palavra favorita, quase uma fórmula: o verso de Borchardt "*Ich habe nichts als Rauschen*" [Não tenho mais que murmúrio] poderia servir de lema para a poesia e a prosa de Eichendorff. O sentido desse murmúrio, contudo, é perdido quando sua relação com a música é lembrada de modo apressado. Pois o murmúrio não é som, mas sim ruído, mais próximo da linguagem do que o som, e o próprio Eichendorff o apresenta como análogo à linguagem. "Abandonou depressa o lugar", conta-se do herói na novela *Das Marmorbild* [A estátua de mármore], "e cada vez mais rápido, sem parar para descansar, precipitou-se pelos jardins e vinhedos em direção à pacata cidade; pois até o murmúrio das árvores ele ouviu como um sussurro claro e compreensível, e os altos e fantasmagóricos choupos lhe pareciam três vezes maiores, com suas longas sombras esticadas". Tudo isso é, mais uma vez, essencialmente alegórico; como se a natureza tivesse se tornado, para o melancólico, uma linguagem plena de significado. Contudo, a intenção alegórica, na escrita de Ei-

[2] Theodor A. Meyer, *Das Stilgesetz der Poesie*, Leipzig, Hirzel, 1901, p. 8.

chendorff, tem como suporte não tanto a natureza, tal como ela é citada nessa passagem, mas sobretudo sua linguagem, tão distante da significação. Ela imita o murmúrio e a natureza solitária. Assim, exprime um estranhamento que não pode ser superado por nenhum pensamento, apenas pelo puro som. Mas também exprime o contrário. As coisas, enregeladas, reencontram-se através da semelhança de seu nome com elas mesmas, e o movimento da linguagem desperta essa semelhança. Algo que se encontrava em potencial no jovem Goethe, a paisagem noturna de seu poema "Willkomen und Abschied" [Saudação e despedida], torna-se em Eichendorff lei formal: a lei da linguagem como segunda natureza, na qual a natureza objetificada e perdida para o sujeito retorna a este como natureza animada. Não por acaso, Eichendorff esteve muito perto de tomar consciência desse processo, na canção que escreveu para o que seria o último aniversário de Goethe, em 1831: "*Wie rauschen nun Wälder und Quellen / Und singen vom ewigen Port*" [Como murmuram agora florestas e fontes / E cantam do eterno porto]. Se Proust diz que o próprio mundo adquiriu um outro aspecto, depois que Renoir pintou seus quadros, aqui se celebra, com uma visão profunda da lírica de Goethe, algo grandioso: através de sua poesia, a própria natureza se transformou, tornando-se aquela natureza murmurante evocada por Eichendorff. O "porto", entretanto, que segundo a interpretação do poema é cantado pelas florestas e fontes, é a reconciliação com as coisas, por meio da linguagem, que se transcende em música apenas graças a essa reconciliação. O aspecto de requisito cênico dos elementos lingüísticos não contradiz isso, é antes condição necessária para que essa reconciliação ocorra. As siglas de um romantismo já reificado representam, nos escritos de Eichendorff, o desencantamento do mundo, e justamente nelas se alcança esse despertar, por meio do abandono de si mesmo. Em Eichendorff, apenas o que

há de mais delicado tem força para enfrentar o que há de mais rígido, como no poema de Brecht sobre Lao-Tsé: "*Dass das weiche Wasser in Bewegung mit der Zeit den Stein besiegt. Du verstehst*" [Água mole em pedra dura tanto bate até que fura. Tu me entendes]. A água mole em movimento: eis a corredeira da linguagem, a direção que ela gostaria de seguir por si mesma, enquanto a força do poeta torna-se a da fraqueza, a coragem de se entregar às corredeiras da linguagem, em vez de controlá-las. Essa correnteza está tão desarmada contra a acusação de trivialidade quanto os próprios elementos que carrega; mas o que ela consegue realizar, arrancando as palavras de seus significados circunscritos e fazendo-as brilhar no turbilhão em que se tocam, demonstra o miserável pedantismo desse tipo de acusação.

Não se deve buscar a grandeza de Eichendorff onde ele se sente seguro, mas sim onde a vulnerabilidade de seu gesto está completamente exposta. Como no poema "Sehnsucht" [Anseio]:

Es schienen so golden die Sterne,
Am Fenster ich einsam stand
Und hörte aus weiter Ferne
Ein Posthorn im stillen Land.
Das Herz mir im Leibe entbrennte,
Da hab'ich mir heimlich gedacht:
Ach, wer da mitreisen könnte
In der prächtigen Sommernacht!

Zwei junge Gesellen gingen
Vorüber am Bergeshang,
Ich hörte im Wandern sie singen
Die stille Gegend entlang:
Von schwindelnden Felsenschlüften,
Wo die Wälder rauschen so sacht,

Von Quellen, die von den Klüften
Sich stürzen in die Waldesnacht.

Sie sangen von Marmorbildern,
Von Gärten, die überm Gestein
In dämmernden Lauben verwildern,
Palästen im Mondenschein,
Wo die Mädchen am Fenster lauschen,
Wann der Lauten Klang erwacht
Und die Brunnen verschlafen rauschen
In der prächtigen Sommernacht.

Como ouro as estrelas brilhavam,
Solitário, eu estava à janela,
Quando ouvi a trompa do postilhão
Ecoando ao longe na tranqüila terra.
Por todo meu corpo, o coração ardia,
Pois eu pensava, em minha solidão:
Ah, quem ao meu lado viajaria,
Na suntuosa noite de verão!

Dois jovens amigos caminhavam,
Subindo a encosta da grande colina,
Eu ouvia da janela o que cantavam
No passeio pela estrada tranqüila:
Cantigas de enormes precipícios
Onde a floresta murmura suave,
De nascentes, que desde os abismos
Afloram em meio à noite selvagem.

Cantavam de estátuas de pedra,
Em jardins por sobre a rocha nua,
Crescendo selvagens na penumbra
Como palácios ao brilho da lua,

Onde as moças à janela escutam
O alaúde despertando em canção
E fontes adormecidas murmuram
Na suntuosa noite de verão.

Esse poema, imperecível entre os imperecíveis produtos da mão humana, não contém praticamente nenhum traço que não possa ser considerado como algo derivado e secundário, entretanto cada um desses traços se converte em caráter, através do contato com o que está a seu redor. O que poderia ser dito de menos interessante sobre uma paisagem noturna, além de que ela é tranqüila? Seria possível imaginar um lugar-comum mais fatal do que a trompa do postilhão? Mas o postilhão em uma terra tranqüila, o profundo paradoxo de um som que não apenas acaba com a tranqüilidade, como também é justamente o que a produz, um som que se torna a própria aura da tranqüilidade, transportando-a vertiginosamente para além do costumeiro, e também o verso da linha seguinte "*Das Herz mir im Leibe entbrennte*" [Por todo meu corpo, o coração ardia], com seu pretérito pouco usual, que parece incapaz de se livrar do clamor do presente, esses dois momentos garantem, em contraste com o que veio antes, uma dignidade e uma capacidade de persuasão desconhecida por qualquer palavra singular. Ou ainda: como seria frágil, por qualquer critério de refinamento, conceder à noite de verão o atributo de "suntuosa". No entanto, o campo de associações do adjetivo inclui a beleza criada pelo homem, a suntuosidade da riqueza de tecidos e bordados, aproximando assim a imagem do céu estrelado daquela imagem arcaica de panos e tendas: a apreensiva recordação dessa imagem é o que a faz brilhar. As quatro linhas sobre as montanhas dependem claramente dos versos "*Kennst du das Land...*" [Conheces a terra...], mas como está distante do poderoso e incisivo "*Es stürzt der Fels und über ihn die Flut*" [De-

saba o rochedo e sobre ele as ondas] de Goethe o pianíssimo do "*Wo die Wälder rauschen so sacht*" [Onde a floresta murmura suave], o paradoxo de um murmúrio suave, perceptível apenas no espaço acústico interior, no qual a paisagem heróica se dissolve, sacrificando a precisão das imagens à sua dissolução no espaço aberto da infinitude. Do mesmo modo, a Itália do poema não é a meta exata dos sentidos, mas apenas uma alegoria da saudade, recheada com a expressão do transitório e do que "cresceu selvagem", que não faz parte do presente. A transcendência do anseio, porém, é capturada no final do poema, um achado formal de gênio, que nasce do teor metafísico da obra. Como na recapitulação musical, o poema se fecha em círculo. O anseio da suntuosa noite de verão aparece mais uma vez, como a realização do desejo daquele que gostaria de acompanhar a jornada na suntuosa noite de verão. O poema rodeia, por assim dizer, o título goetheano "*Selige Sehnsucht*" [Bem-aventurado anseio]: o anseio deságua em si mesmo como sua própria meta, assim como, em sua infinitude, na transcendência em relação a toda especificidade, quem anseia experimenta sua própria condição; assim como o amor se dirige tanto ao amor quanto à amada. Pois, quando a última imagem do poema alcança as moças escutando à janela, ele se revela um poema erótico; mas o silêncio com o qual Eichendorff recobre por toda parte o desejo é transformado naquela suprema idéia de felicidade, na qual a própria consumação se manifesta como anseio, a eterna intuição da divindade.

Segundo a periodização da história intelectual, e também segundo seu próprio caráter, Eichendorff já pertence à fase de decadência do Romantismo alemão. Ele certamente ainda conheceu muitos autores da primeira geração, entre eles Clemens Brentano, mas o vínculo parece ter sido rompido. Não por acaso, ele confundiu o Idealismo alemão, que Schlegel chamava de

uma das maiores tendências da época, com o Racionalismo. Com total incompreensão, reprovou os seguidores de Kant, embora tenha se pronunciado com inteligência e veneração sobre o mestre, como se fossem "uma espécie de pintura decorativa chinesa sem as sombras que tornam a imagem verdadeiramente viva", criticando-os por "simplesmente negarem, como perturbador e supérfluo, o misterioso e insondável que perpassa a existência humana". A quebra da tradição, anunciada pelas frases equivocadas de alguém que entretanto chegou a estudar na Heidelberg dos grandes anos, corresponde à atitude de Eichendorff em relação às realizações do Romantismo, que ele considerava uma herança. Longe de diminuírem a lírica de Eichendorff, tais reflexões sobre a história intelectual apenas demonstram a tolice de concepções baseadas no esquema de ascensão, clímax e decadência. Há mais substância na poesia de Eichendorff do que na dos inauguradores do Romantismo alemão, que ele considerava parte da história e não compreendia tão bem. Se o Romantismo, nas palavras de outro de seus representantes tardios, Kierkegaard, consuma em cada experiência o batismo do esquecimento, consagrando-a à eternidade da lembrança, certamente essa lembrança era necessária para fazer justiça à idéia do Romantismo, em contradição com sua própria imediatidade e presença. Só então as saudosas palavras, pronunciadas por Eichendorff, retornaram à natureza, só então o luto pelo instante perdido salvou aquilo que, até hoje, sempre se perdeu no instante vivo.

Coda: os *Lieder* de Schumann

O *Liederkreis* opus 39, de Schumann, sobre poemas de Eichendorff, é um dos grandes ciclos líricos da história da música. Os ciclos constituem, desde *A bela moleira* de Schubert até o opus

15 de Schoenberg, uma forma peculiar, que evita por meio da construção o perigo inerente à essência da canção, o de minimizar a música no pequeno formato característico do gênero: no ciclo, o todo emerge da articulação dos elementos em miniatura. A qualidade do ciclo de Schumann, que se relaciona com sua feliz escolha de grandes poemas, jamais foi posta em dúvida. Vários dos mais significativos versos de Eichendorff estão ali incluídos, e os poucos não tão importantes também inspiraram a composição, por sua significativa peculiaridade. Esses *Lieder* foram chamados, com razão, de "congeniais". Isso não significa, entretanto, que eles meramente reproduzem o teor lírico de seus textos; se isso ocorresse, eles seriam, segundo a mais rigorosa economia artística, supérfluos. Ao contrário, eles adivinham e liberam um potencial dos poemas, aquela transcendência em direção ao canto, que brota no movimento, para além de toda determinação imagética e conceitual, no murmúrio da cadência das palavras. A brevidade dos textos escolhidos — nenhuma composição é mais longa que duas páginas, fora a terceira composição, virtualmente "extraterritorial" — permite a cada uma das canções individuais a mais extrema precisão, excluindo antecipadamente qualquer repetição mecânica. Elas se compõem, em sua maioria, de estrofes com variações, às vezes formas tripartites, segundo o modelo a-b-a, algumas vezes também formas inteiramente não convencionais, como aquelas que terminam em um *Abgesang* [canto final de poemas medievais alemães]. Os caracteres são balanceados entre si com grande precisão, seja mediante a intensificação do contraste, seja por meio de transições vinculantes. É justamente o contorno do perfil dos caracteres individuais que torna necessário o plano do todo, para que este não se disperse em detalhes; a incontornável questão acerca da consciência que o compositor teria desse plano torna-se indiferente diante daquilo que está composto. A contínua referência ao formalismo

de Schumann tem algo de verdadeiro, quando se trata do uso de formas tradicionais, já estranhas ao compositor; onde ele mesmo as cria, como em seus primeiros ciclos vocais e instrumentais, Schumann demonstra não apenas o mais sutil senso formal, mas também uma extrema originalidade. Alban Berg foi o primeiro a chamar a atenção, de maneira convincente, para esse aspecto, em sua exemplar análise da peça "Träumerei" [Devaneio] e do lugar que ela ocupa nas *Kinderszenen* [temas infantis] opus 15. A estrutura dos *Lieder* sobre textos de Eichendorff, muito próxima à das *Kinderszenen*, exige uma análise similar, caso se queira ir além da reiterada afirmação de sua beleza.

Essa estrutura do *Liederkreis* está intimamente relacionada ao teor dos textos. O título *Ciclo de Lieder*, que procede do próprio Schumann, deve ser entendido literalmente: a seqüência se encadeia segundo as tonalidades e ao mesmo tempo segue um percurso modulatório, da melancolia do primeiro *Lied*, em *fá* sustenido menor, ao êxtase do último, em *fá* sustenido maior. Assim como nas *Kinderszenen*, o todo é dividido em duas partes; uma relação de simetria extremamente simples, com a cesura após a sexta canção. Essa cesura deve ser marcada claramente por uma pausa. O último *Lied* da primeira parte, "Schöne Fremde" [Bela terra estrangeira], está em *si* maior, com uma decidida progressão até a região da dominante; o último do ciclo, em *fá* sustenido maior, conduz essa progressão ainda uma quinta acima. Essa relação arquitetônica expressa uma relação poética: a sexta canção termina com a utopia da grande felicidade futura, com um presságio [*Ahnung*]; a última, "Frülingsnacht" [Noite de primavera], com o júbilo: "*Sie ist Deine, sie ist dein*" [Ela é tua, ela é para ti], com a presença [*Gegenwart*]. A cesura é acentuada pela disposição das tonalidades. Enquanto os *Lieder* da primeira parte são todos escritos em tonalidades com sustenido, por duas vezes eles recuam, no início da segunda parte, a *lá* menor, sem aciden-

tes na clave. Em seguida, as tonalidades predominantes na primeira parte são retomadas, quase como uma recapitulação, até alcançarem a tonalidade inicial de *fá* sustenido, conseguindo a maior intensidade modulatória possível com a passagem para maior. A seqüência das tonalidades é balanceada até nos detalhes; o segundo *Lied*, em *lá* maior, é paralelo ao primeiro, em *lá* menor; o terceiro, em *mi* maior, está composto na dominante do segundo; o quarto desce a *sol* maior, uma terça em relação ao *Lied* anterior; o quinto retoma o *mi* maior; e o sexto eleva-se novamente até *si* maior. Dos dois *Lieder* em *lá* menor da segunda parte, o primeiro termina com um acorde de dominante, recordando os anteriores em *mi* maior. O seguinte, "In der Fremde" [Em terra estrangeira], está em *lá* maior em vez de menor, e o próximo alcança novamente *mi* maior, como dominante de *lá* maior, em analogia com a relação arquitetônica do terceiro com o segundo. Do mesmo modo, o décimo, em *mi* menor, corresponde-se com o quarto, em *sol* maior, tonalidades com um único sustenido na clave. No entanto, em vez do *mi* maior do quinto *Lied*, o undécimo está em *lá* maior, enfatizando a transição para a tonalidade extrema de *fá* sustenido maior e intensificando a modulação.

Essas proporções harmônicas medeiam a forma interna do ciclo. Ele se inicia com duas peças líricas, uma triste e outra com um tom de felicidade forçada. A terceira, "Waldgespräch" [Conversa na floresta], balada de Lorelei, representa um contraste, tanto por seu tom narrativo quanto pela disposição mais ampla e a construção em duas estrofes; ela ocupa uma posição especial na primeira parte, análoga à da peça "Wehmut" [Melancolia], na segunda. O quarto e o quinto *Lied* retornam ao caráter intimista, potencializando sua delicadeza no *piano* de "Die Stille" [O silêncio] e no *pianissimo* de "Mondnacht" [Noite de lua]. O sexto Lied, "Schöne Fremde", traz a primeira grande erupção. A segunda parte é aberta com uma peça entre o *Lied* e a balada, e a seguinte também mescla a expressão lírica com a narrativa. A peça "Wehmut" é formalmente um *intermezzo*, como antes a "Waldgespräch", mas agora um *intermezzo* inteiramente lírico, um momento de "auto-reflexão" do ciclo. O décimo *Lied*, "Zwielicht", alcança, como pede o poema, o centro de gravidade do todo, a passagem de sentimento mais profundo e sombrio. Ele reverbera ainda no undécimo, "Im Walde" [Na floresta], a visão de uma caçada. Por fim, o mais intenso contraste de todo o ciclo: a exaltação de "Frühlingsnacht".

Alguns comentários sobre cada um dos *Lieder* em particular: o primeiro, "*Aus der Heimat hinter den Blitzen rot*" [Da pátria por detrás dos relâmpagos vermelhos], traz a indicação "*Nicht schnell*" [Não rápido], e por isso geralmente é executado lento demais; deve-se pensar em tranqüilas mínimas, não em semínimas. Chamam a atenção os acentos em acordes dissonantes; a breve parte central apresenta um tom maior pálido e cintilante, com curtos acenos do motivo no piano; uma variante cuja harmonia é indescritivelmente expressiva recobre as palavras "*Da ruhe ich auch*" [Então eu também descansarei]. No interior da forma geral do ciclo, o *Lied* funciona como uma introdução. Melodicamente, ele não se desenvolve muito longe, restringindo-se principalmente aos intervalos de segunda. — O segundo *Lied*, "Dein Bildnis wunderselig" [Tua maravilhosa imagem], comparável aos *Lieder* que Schumann compôs sobre poemas de Heine, tem uma parte central incisiva, cujo impulso é levado de volta para casa na recapitulação. Esta tem início com uma extensão da dominante, deixando a tônica de lado, para que a progressão harmônica possa fluir para além da divisão formal. Há novamente inícios de vozes secundárias autônomas, uma espécie de contraponto harmônico esboçado, que caracteriza o estilo da obra como um todo; também a parte final é consistente, trabalhando com imitações do tema através de suas inversões. —"Wald-

gespräch" é uma daquelas composições modelares de Schumann, das quais surgiu Brahms. A forma configura o contraste entre o relato da balada e a voz do espírito. Musicalmente, a originalidade está nos acordes discrepantes, alterados cromaticamente, que expressam a ameaçadora atração. — O quarto *Lied*, cantado como um monólogo, irrompe na parte central e logo em seguida retorna ao silêncio. Sobre a palavra "*wissen*" [saber], há um acorde de subdominante que, com a formação de um duplo retardo, assume o timbre de um triângulo. — É tão difícil falar da peça "Mondnacht" quanto, como disse Goethe, de tudo aquilo que exerceu uma enorme influência. Mas é possível apontar, na composição, na claridade que se transforma em som, os traços que a livram da monotonia, como a fricção de segundas adicionada na segunda estrofe para as palavras "*durch die Felder*" [pelos campos]. A marca desse *Lied* é o grande acorde de nona, logo no início. Pelo modo como é disposto e resolvido figurativamente, esse acorde evita a opulência que tantas vezes assume em Wagner, Strauss e compositores mais recentes. Em vez disso, as terças sobrepostas sugerem o sentimento do poema, na medida em que o ouvido persegue esses intervalos no infinito, para além do que está realmente soando, enquanto ao mesmo tempo a identidade do intervalo de terça salva justamente aquela clareza, de cuja relação com o infinito resulta o tom do *Lied*. A forma se aproxima da estrutura estrófica da lírica medieval [*Barform*]; a última estrofe reproduz, como *Abgesang*, o gesto expansivo do poema, enquanto as duas últimas linhas recapitulam o início, encerrando novamente a configuração transcendental. Nenhum ouvido atento pode resistir à extensão rítmica das palavras finais, "*Als flöge sie nach Haus*" [Como se voasse para casa], onde dois compassos $^3/_8$ se transformam em um único. O *ritardando*, integralmente composto, amadureceu em um procedimento brahmsiano, que finalmente rompeu o período de

oito compassos, ainda predominante em Schumann. — "Schöne Fremde" começa no terceiro grau, uma tonalidade por assim dizer oscilante, de modo que o *si* maior da conclusão estática soa como se não estivesse previamente ali, mas antes tivesse sido criado pelo percurso da melodia; a palavra "*phantastisch*" [fantástica] é espelhada em uma dissonância docemente penetrante. Também aqui a estrofe final é essencialmente um *Abgesang*; mas o *Lied* como um todo se abstém de simetrias criadas por repetição; com inaudita liberdade, ele flui na direção apontada por sua melodia e harmonia.

"Auf ein Burg" [Em um castelo], a peça romântica de cavalaria com a qual começa a segunda parte do ciclo, distingue-se por suas arrojadas dissonâncias, provavelmente únicas em Schumann e na primeira metade do século XIX, resultantes da colisão da linha melódica com as ligações, semelhantes a um coral, do acompanhamento rico em graus secundários; como se a modernidade dessa harmonização quisesse, antecipadamente, salvar o poema de seu envelhecimento. — O oitavo *Lied*, "Ich hör die Bächlein rauschen" [Ouço o murmurar do riacho], com sua pressa abafada, é composto em simples compasso binário, sem qualquer variação rítmica, mas com tal expressividade das nuances harmônicas e com um acento tão extravagante no final, que mesmo assim produz a mais selvagem comoção. — O adágio-*intermezzo* "Wehmut" mantém-se em um ininterrupto *legato* de vozes harmônicas instrumentais; a transição modulatória para a região da subdominante, na palavra "*Sehnsucht*" [anseio], deixa entretanto cair por um segundo uma luz oblíqua e deprimente, vinda de fora; diante do sugerido *ré* maior, a tonalidade principal de *mi* maior parece brilhar enferma. — "Zwielicht", talvez a mais grandiosa peça do ciclo, quanto à forma uma simples canção estrófica, é extremamente contrapontística, em forte contraste com a anterior, trazendo aquela reinterpretação de Bach, in-

finitamente produtiva, que escandaliza o historicismo, embora mantenha Bach vivo, em constante metamorfose. O modelo, inteiramente repensado, é certamente o tema da fuga em *si* menor do primeiro volume do *Cravo bem-temperado*. O *dó* no contraponto do segundo compasso, tomado da escala harmônica menor, tem uma espécie de peso que logo se comunica ao todo, horizontal e verticalmente, submergindo toda a música em sua profundidade. As duas primeiras estrofes terminam no sombrio tom de um acorde que ecoa longamente, como se o *Lied* soasse em um espaço vazio; a terceira, "*Hast du einen Freund hinnieden*" [Se tivesses um amigo aqui embaixo], torna mais denso o tecido contrapontístico ao adicionar uma terceira voz independente; a quarta finalmente simplifica o *Lied*, a melodia é idêntica, mas a harmonia é homofônica, levando ao extraordinário último verso, "*Hüte dich, sei wach und munter*" [Toma cuidado, fica alerta e atento], conciso como um recitativo. — O *Lied* seguinte, "Im Walde", é gerado pela repetição do som das trompas e pelo constante retorno da oposição entre *ritardando* e *a tempo*, que aliás apresenta extraordinárias dificuldades para a execução. O senso formal de Schumann triunfa no fato de que, para compensar os momentos obstinadamente retardantes, ele escreve um *Abgesang* que flui quase sem resistência, chegando por isso mesmo a ser extremamente assombroso, embora o ritmo da trompa seja sempre marcado, até as duas últimas notas da parte vocal. — A "Frühlingsnacht", por fim, tão famosa quanto "*Es war, als hätt' der Himmel*" [Foi como se o céu tivesse...], parece ter sido criada de um golpe só, que zomba do olhar analítico; mas sua unidade é gerada justamente pela complexa articulação de um decurso apressado. Em analogia com a "Mondnacht", a idéia do *Lied* — aqui a da pessoa que é transportada em êxtase para além de si mesma — está implícita no material de partida. O núcleo da melodia é um acorde de sétima transposto. O intervalo de sétima é melodicamente pregnante, seu impulso supera as terças dos acordes de base e o preenchimento da harmonia com segundas, o que ajuda, em um espaço composicional definido pela harmonia, a dar voz a uma subjetividade liberada de seus grilhões. A engenhosidade de Schumann não se contenta, porém, com o mero simbolismo dos afetos, mas sim desloca o crítico intervalo de sétima para uma posição estruturalmente central. O intervalo já está aludido na sucessão de terminações e inícios de frase da passagem "*Jauchzen möcht' ich, möchte weinen*" [Gostaria de rejubilar, gostaria de chorar]; na palavra "*Sterne*" [estrelas], ele é acolhido pela parte vocal e, finalmente, antes de "*Sie ist Deine*" [Ela é tua], o intervalo é variado pela frase de acompanhamento no piano, de modo que o decurso motívico torna-se idêntico à curva dos sentimentos. O *Lied* da mais extrema erupção deve ser executado em *piano*, retornando após cada onda à sua calma base, o que lhe garante essa tensão de tirar o fôlego, descarregada apenas no *forte* de duas linhas. A parte central, "*Jauchzen möcht' ich, möchte weinen*", sugere novamente um contraponto ao rápido acompanhamento dos acordes, sem que o movimento seja interrompido. A aflição intensifica-se quando, antes das palavras "*Mit dem Mondesglanz herein*" [Com o brilho da lua], omite-se um acento no compasso. A repetição da primeira estrofe conduz ao clímax não apenas através de variantes harmônicas e melódicas, mas porque, no ponto decisivo da seção central, é adicionado um contraponto, só agora completamente livre e satisfatório, que transborda até a parte final, onde o motivo do verdadeiro júbilo deixa todos os outros para trás, no esquecimento.

A ferida Heine

Quem deseja contribuir seriamente para a memória de Heine, no centenário de sua morte, e não apenas proferir um discurso laudatório, deve falar de uma ferida; do que dói em Heine e em sua relação com a tradição alemã, do que foi reprimido, especialmente na Alemanha, após a Segunda Guerra. O nome de Heine é motivo de escândalo, e apenas quem se dispõe a não dourar essa situação pode esperar ser de alguma valia.

Os nacional-socialistas não foram os primeiros a difamá-lo. Na verdade, eles quase o honraram quando atribuíram seu poema "Die Loreley" a um hoje célebre "poeta desconhecido", sancionando inesperadamente como canção folclórica esses versos dissimuladamente cintilantes, que lembram figurinos de ninfas renanas parisienses de uma ópera perdida de Offenbach. O *Buch der Lieder* [Livro de canções] exerceu uma influência indescritível, que se estendeu muito além do âmbito literário. Logo em seguida, a lírica foi enfim rebaixada à linguagem do jornal e do comércio. Por isso a má reputação de Heine, na virada do século, entre os responsáveis pela vida do espírito. O veredicto da Escola de George pode ser atribuído ao nacionalismo, mas o de Karl Kraus não se deixa apagar. Desde então a aura de Heine é constrangedora, culpada, como se sangrasse. Sua própria culpa tornou-se o álibi daqueles inimigos que odiavam o atravessador judeu, e que acabaram abrindo caminho para o horror indizível.

Evitam o escândalo aqueles que se limitam ao Heine prosador, cuja estatura é algo que salta aos olhos, em meio ao nível completamente desolador do período entre Goethe e Nietzsche. A prosa de Heine não se esgota na sua capacidade de formulações conscientemente mordazes, de uma força polêmica não inibida por nenhum servilismo, algo sempre raro na Alemanha. August von Platen, por exemplo, teve a oportunidade de experimentar essa força quanto redigiu um ataque anti-semita a Heine, sofrendo uma derrota que hoje em dia seria possível chamar de existencial, se o conceito de "existencial" não estivesse sendo tão cuidadosamente preservado do contágio com a existência real dos homens. Mas a prosa de Heine, graças a seu teor, vai muito além dessas "peças de bravura". Desde que Leibniz virou as costas para Spinoza, todo o Iluminismo alemão de certa forma fracassou, na medida em que perdeu o aguilhão social e se conformou com afirmativas subservientes. Entre os nomes famosos da literatura alemã, Heine foi o único a conservar, em toda sua afinidade com o movimento romântico, um conceito não diluído de Iluminismo. O mal-estar disseminado por Heine, apesar de seu espírito conciliador, deriva desse clima cáustico. Com uma ironia cortês, ele se recusou a contrabandear novamente por debaixo da porta — ou pela entrada do porão da "profundidade" — aquilo que acabara de ser demolido. Pode-se questionar sua forte influência no primeiro Marx, que vários jovens sociólogos gostariam de supor. Politicamente, Heine foi um companheiro inconstante: mesmo em relação ao socialismo. Mas, em contraste com esse movimento, Heine manteve-se fiel, na sua imagem de uma sociedade justa, à idéia de uma felicidade irrestrita, facilmente posta de lado pelo ditado "quem não trabalha não come". Sua aversão à pureza e ao rigor revolucionários indica a desconfiança diante dos elementos rançosos e ascéticos que, além de permearem vários dos primeiros documentos do socialismo, mais

tarde contribuíram para as tendências trágicas de seu desenvolvimento. Mas Heine, o individualista, e em tão alta medida que só ouviu de Hegel a voz do individualismo, não se curvou ao conceito individualista de interioridade. Sua idéia de satisfação dos sentidos compreendia a satisfação com o mundo exterior, uma sociedade sem coerção nem privações.

A ferida, contudo, é a lírica de Heine. Sua imediatidade já foi arrebatadora. Ela interpretava de tal forma o ditado goetheano da poesia de ocasião, que toda ocasião encontrava sua poesia, e todos consideravam oportuna a ocasião para a criação literária. Mas essa imediatidade era ao mesmo tempo inteiramente mediada. Os poemas de Heine eram mediadores, sempre de prontidão, entre a arte e o cotidiano desprovido de sentido. Em suas mãos, e também na dos folhetinistas, as vivências elaboradas transformavam-se em matéria-prima sobre a qual se podia escrever. As nuances e valores por eles descobertos tornavam-se ao mesmo tempo fungíveis, entregues à violência de uma linguagem já pronta e preparada para o consumo. A vida, da qual davam testemunho sem maiores rodeios, era para eles algo venal; a espontaneidade dos poemas se unia à da reificação. Em Heine, a mercadoria e a troca tomaram conta da sonoridade articulada, que antes devia sua essência à negação da agitação cotidiana. A violência da sociedade capitalista em desenvolvimento já havia se tornado tão grande que a lírica não podia mais ignorá-la, se não quisesse afundar em um intimismo provinciano. Com isso, Heine se equipara a Baudelaire como ponto alto do modernismo do século XIX. Embora Baudelaire, mais jovem que ele, tenha conseguido arrancar heroicamente sonhos e imagens da própria modernidade, da experiência implacável da destruição e dissolução incessantes, transfigurando em imagem a própria perda de todas as imagens. As forças desse tipo de resistência crescem com as forças do capitalismo. Em Heine, cujos poemas ain-

da estavam sendo musicados por Schubert, elas não haviam se tornado tão intensas. Heine se deixou levar pela correnteza, aplicando aos arquétipos românticos tradicionais uma técnica literária de reprodução condizente com a época industrial, mas que não alcançava os arquétipos da modernidade.

É justamente isso que embaraça as gerações posteriores. Pois desde que a arte burguesa existe, desde que os artistas tiveram de ganhar a vida por conta própria, sem patronos, eles acabaram reconhecendo secretamente, ao lado da autonomia de sua lei formal, as leis do mercado, produzindo para quem quisesse comprar. Só que essa dependência desaparecia por trás do anonimato do mercado. Isso permitia ao artista aparecer, diante de si mesmo e dos outros, como puro e autônomo, e mesmo essa aparência era vista como algo digno de honra. O Heine romântico, que vivia dessa felicidade da autonomia, foi desmascarado pelo Heine iluminista, que trouxe à tona o caráter de mercadoria, até então latente, de suas obras. É isso o que jamais lhe foi perdoado. A condescendência de suas poesias, que joga consigo mesma até se tornar autocrítica, demonstra que a libertação do espírito não foi uma libertação dos homens, e por isso tampouco uma libertação do espírito.

A raiva dos que percebem o segredo da própria humilhação na confissão da humilhação dos outros se fixa, com sádica segurança, no ponto fraco de Heine: o fracasso da emancipação judaica. Pois sua fluência e compreensibilidade, emprestadas da linguagem comunicativa, constituem o oposto da segurança nativa na linguagem. Somente dispõe da linguagem como um instrumento aquele que, na verdade, nela não se encontra. Se esta fosse inteiramente sua, ele teria de suportar a dialética entre suas próprias palavras e as já previamente dadas, e o sutil arranjo lingüístico se despedaçaria em suas mãos. Mas, para o sujeito que utiliza a linguagem como uma edição esgotada, a própria lingua-

gem é estranha. A mãe de Heine, que ele tanto amou, não dominava completamente o alemão. A docilidade de Heine diante da palavra corrente é o excessivo zelo mimético do excluído. A linguagem assimiladora é a linguagem da identificação malsucedida. Há uma anedota bem conhecida segundo a qual o jovem Heine, questionado pelo velho Goethe sobre o que andava fazendo, lhe respondeu que escrevia "um Fausto", sendo por isso convidado a se retirar, de modo pouco gentil. O próprio Heine atribuiu esse incidente a sua timidez. Sua impertinência nascia da excitação daquele que gostaria de ser aceito por suas próprias qualidades, irritando assim duplamente os nativos estabelecidos, que ao repreendê-lo pela vulnerabilidade de sua assimilação calavam o grito da própria culpa por tê-lo excluído. Este é o trauma provocado, ainda hoje, pela menção a Heine. Um trauma que somente será curado quando for enfim reconhecido, em vez de perdurar de maneira turva e pré-consciente.

Essa possibilidade, porém, está contida, como salvaguarda, na própria lírica de Heine. Pois o poder da zombaria impotente supera sua impotência. Se toda expressão é vestígio de sofrimento, então Heine conseguiu que sua própria insuficiência, a carência de linguagem de sua própria linguagem, fosse recriada para a expressão da fratura. Era tão grande o virtuosismo de quem imitava a linguagem como se a tocasse em um teclado, que ele foi capaz de elevar até mesmo a inadequação de suas palavras a instrumento de quem pôde confessar o quanto sofria. A essência de Heine não se revelou inteiramente na música daqueles que compuseram suas canções, mas somente quarenta anos após sua morte, na obra de Gustav Mahler, na qual o aspecto fraturado do banal e do desvio serve à expressão do que há de mais real, como um lamento livre e selvagem. A música dos versos de Heine só foi liberada por Mahler: na canção do soldado que deserta por sentir saudades, na entrada da marcha fúnebre da *Quinta Sinfo-*

nia, nas alternâncias ríspidas de tons maiores e menores de suas canções populares e no gestual convulsivo de sua orquestração. Na boca do estrangeiro, o que é velho conhecido ganha algo de extravagante e exagerado, e justamente nisso está a verdade. As cifras dessa verdade são os rasgos estéticos; ela renuncia à imediatidade da linguagem redonda e bem-acabada.

No ciclo que o emigrante denominou *Die Heimkehr* [O retorno ao lar], encontram-se os seguintes versos:

Mein Herz mein Herz ist traurig,
Doch lustig leuchtet der Mai;
Ich stehe, gelehnt an der Linde,
Hoch auf der alten Bastei.

Da drunten fließt der blaue
Stadtgraben in stiller Ruh;
Ein Knabe fährt im Kahne,
Und angelt und pfeift dazu.

Jenseits erheben sich freundlich,
In winziger, bunter Gestalt,
Lusthäuser und Gärten und Menschen,
und Ochsen und Wiesen und Wald.

Die Mägde bleichen Wäsche,
Und springen im Gras herum:
Das Mühlrad stäubt Diamanten,
Ich höre sein fernes Gesumm.

Am alten grauen Turme
Ein Schilderhäuschen steht;
Ein rotgeröckter Bursche
Dort auf und nieder geht.

Er spielt mit seiner Flinte,
Die funkelt im Sonnenrot,
Er präsentiert und schultert —
Ich wollt, er schösse mich tot.

Ah, meu coração bate tão triste
Enquanto o alegre maio brilha;
No alto de antigas muralhas
Descanso encostado na tília.

Lá embaixo o fosso azulado
Flui na mais tranqüila paz;
Assobiando e pescando feliz,
Conduz a canoa um rapaz.

Erguem-se ao longe, amistosos,
Em miúdo e colorido quadro,
Jardins e casinhas e gente,
E florestas e campos e gado.

As meninas brincam na relva
Lavando suas roupas brilhantes:
Eu ouço o barulho longínquo
Do moinho moendo diamantes.

Nas antigas torres cinzentas
Encontra-se uma pequena guarita;
Um menino de calças vermelhas
Marchando protege a saída.

Ele brinca com sua espingarda,
Que cintila sob o sol vermelho.
Apresenta e leva ao ombro a arma —
Quem me dera morrer com seu tiro certeiro.

Levou cem anos para que dessa canção popular intencionalmente falsa nascesse um grande poema, a visão do sacrifício. O tema chavão de Heine, o amor sem esperança, é metáfora do sentimento de desterro [*Heimatlosigkeit*], e a lírica que ele dedica a esse sentimento é uma tentativa de inserir a própria alienação no âmbito da experiência mais próxima. Hoje, depois que o destino pressentido por Heine se cumpriu literalmente, o sentimento de desterro tornou-se comum a todos, tão mutilados em essência e linguagem quanto o poeta proscrito. Suas palavras dão voz às palavras dos outros: a única pátria que resta seria um mundo no qual ninguém fosse proscrito, o mundo da humanidade realmente livre. A ferida Heine somente será curada em uma sociedade que realize a reconciliação.

Revendo o Surrealismo

A teoria corrente do Surrealismo, sedimentada nos manifestos de Breton mas também predominante na bibliografia secundária, relaciona o movimento aos sonhos, ao inconsciente e mesmo aos arquétipos junguianos, que tanto nas colagens quanto na escrita automática teriam encontrado uma linguagem imagética livre das intromissões do eu consciente. Segundo essa teoria, os sonhos jogariam com os elementos da realidade da mesma maneira que os procedimentos do Surrealismo. Contudo, se nenhuma arte tem a obrigação de entender a si mesma — e as pessoas são tentadas a considerar a autocompreensão e o êxito da arte como quase incompatíveis — então não é preciso seguir essas concepções programáticas, repetidas por todos os divulgadores e comentadores. Além disso, é fatal para a interpretação da arte, até mesmo para aquelas filosoficamente responsáveis, sua obrigação de exprimir por meio de algo conhecido aquilo que causa estranheza, na medida em que leva ao conceito o elemento desconcertante, deixando assim de explicar a única coisa que precisaria de explicação: quanto mais as obras de arte esperam ser explicadas, tanto mais cada uma delas acaba traindo seu conformismo, mesmo que essa não tenha sido sua intenção. Se o Surrealismo fosse simplesmente uma coletânea de ilustrações literárias e gráficas de Jung ou mesmo de Freud, ele não apenas reali-

zaria uma mera duplicação supérflua daquilo que a própria teoria já exprime, em vez de recorrer a metáforas, como também seria tão inofensivo que não deixaria nenhum espaço para o escândalo que o Surrealismo pretendia, e que configurava seu elemento vital. Nivelar o Surrealismo com a teoria psicológica do sonho é já submetê-lo à vergonha de ser tomado como algo oficial. Quando os entendidos dizem "esta é uma figura paterna", são acompanhados em tom satisfeito por um "mas isto nós já sabemos". Aquilo que é pensado como mero sonho, e isso Cocteau já havia percebido, não afeta a realidade, mesmo que sua imagem possa ser afetada.

Essa teoria do Surrealismo não dá conta, porém, da própria coisa. Não é assim que se sonha, ninguém sonha desse modo. As composições surrealistas podem ser consideradas, no máximo, como análogas ao sonho, na medida em que a lógica costumeira e as regras do jogo da existência empírica são descartadas, embora respeitem nesse processo os objetos singulares retirados à força de seus contextos, ao aproximar seus conteúdos, principalmente os conteúdos humanos, da configuração própria aos objetos. Há decomposição e rearranjo, mas não dissolução. O sonho age, certamente, do mesmo modo, mas o mundo das coisas aparece nele de forma mais velada, sem se apresentar tanto como realidade — o que ocorre em maior grau no Surrealismo, onde a arte abala a própria arte. O sujeito, que no Surrealismo age de maneira muito mais aberta e desinibida do que nos sonhos, concentra sua energia justamente na auto-extinção, o que no sonho não requer nenhuma energia; mas por isso mesmo tudo aparece mais objetivamente, por assim dizer, do que no sonho, onde o sujeito, ausente desde o início, dá novas cores e permeia tudo o que encontra nos bastidores. Os próprios surrealistas descobriram que as pessoas não realizam livres associações da mesma maneira que eles escrevem, nem mesmo na situação psicanalítica. Além disso, a espontaneidade, mesmo nos processos psicanalíticos de associação, não é de modo algum espontânea. Todo analista sabe o quanto é trabalhoso e difícil, quanta vontade é requerida para a expressão espontânea, que ocorre na situação analítica graças justamente a esse esforço, um esforço que, certamente, também configura a situação artística pregada pelos surrealistas. No mundo de detritos do Surrealismo, não vem à tona o em si do inconsciente. Se ele tomasse como medida sua relação com o inconsciente, os símbolos apareceriam como algo racional demais. Esse tipo de decifração encaixaria a vigorosa multiplicidade do Surrealismo em alguns poucos parâmetros, reduzindo-a a um par de categorias sofríveis, como o complexo de Édipo, sem alcançar a violência que emana, se não das obras de arte surrealistas, pelo menos de suas idéias. Freud parece ter reagido nos mesmos termos a Dalí.

Depois da catástrofe européia, os choques surrealistas perderam toda sua força. É como se tivessem salvado Paris preparando a cidade para o medo: o declínio da metrópole foi um de seus temas centrais. Por isso, se alguém quiser superar [*aufheben*] conceitualmente o Surrealismo, deve retomar não a psicologia, mas os procedimentos artísticos. O esquema desses procedimentos é, sem dúvida, a montagem. Seria fácil mostrar que a pintura surrealista genuína opera com motivos provenientes da montagem, e que a justaposição descontínua das imagens na lírica surrealista também possui esse caráter. Como se sabe, essas imagens derivam, em parte literalmente, em parte por sugestão, das ilustrações do final do século XIX, com as quais conviviam os pais da geração de Max Ernst. Já nos anos vinte existiam, fora da esfera do Surrealismo, coletâneas desse tipo de material pictórico, como a *Our fathers* [Nossos pais] de Allan Bott, que participavam — ainda que parasitariamente — do choque surrealista, dispensando entretanto, por amor ao público, o esforço de

distanciamento presente na montagem. A prática surrealista genuína, porém, substituiu esses elementos por outros, inusitados. É justamente esse aspecto inusitado que remete, por meio do espanto, a algo de familiar, àquele "onde é que eu já vi isso tudo?". A afinidade com a psicanálise não será encontrada no simbolismo do inconsciente, mas sim na tentativa de trazer à tona, por meio de explosões, as experiências infantis. O que o Surrealismo adiciona à reprodução do mundo das coisas é justamente o que perdemos de nossa infância: quando éramos crianças, as antigas ilustrações devem ter nos excitado como agora as imagens surrealistas. O momento subjetivo se intromete na ação da montagem: esta desejaria, talvez em vão, mas sem dúvida intencionalmente, reproduzir as percepções tal como elas devem ter sido algum dia. O ovo gigante, do qual a cada momento o monstro do juízo final ameaça nascer, parecia tão grande porque, quando pela primeira vez olhamos um ovo e nos assustamos, éramos muito pequenos.

O antiquado contribui, entretanto, para o efeito desejado. Soa paradoxal que, na modernidade, já submetida à maldição da mesmice da produção em massa, ainda haja história. Esse paradoxo causa estranheza, tornando-se, nas "imagens infantis da modernidade", a expressão de uma subjetividade que, com o mundo, tornou-se estranha até diante de si mesma. A tensão no Surrealismo, que se descarrega no choque, está a meio caminho entre a esquizofrenia e a reificação, e justamente por isso não pode ser confundida com uma inspiração psicológica. Em face da reificação total, que o remete completamente a si mesmo e a seu protesto, o sujeito tornado absoluto, dispondo de si livremente e sem qualquer consideração pelo mundo empírico, revela-se como algo sem alma, algo virtualmente morto. As imagens dialéticas do Surrealismo são as de uma dialética da liberdade subjetiva em uma situação de não-liberdade objetiva. Nelas, o

Weltschmerz europeu se petrifica como Niobe, quando ela perdeu seus filhos; nelas, a sociedade burguesa abandona a esperança de sobreviver a si mesma. É difícil supor que algum dos surrealistas conhecesse a Fenomenologia hegeliana, mas uma frase dessa obra, que deve ser pensada em conjunto com a idéia mais geral de história enquanto progresso na consciência da liberdade, define o teor das obras surrealistas. "A única obra e ação da liberdade geral é por isso a morte, uma morte na verdade sem nenhum sentido ou realização." A crítica aí contida foi tomada pelo Surrealismo como seu próprio assunto; isso explica seus impulsos políticos contrários à anarquia, que certamente eram incompatíveis com seu teor. Já se comentou, sobre a frase de Hegel, que nela o Iluminismo supera dialeticamente a si mesmo mediante sua própria efetivação; pagando um alto preço, não como uma linguagem da imediatidade, mas sim como testemunha da reversão da liberdade abstrata em uma supremacia das coisas. Nesse sentido, é possível compreender o Surrealismo como mera natureza. Suas montagens são as verdadeiras naturezas-mortas. Decompondo o antiquado, elas criam uma *nature morte*.

Essas imagens não são aquelas de uma interioridade, mas sim fetiches — fetiches da mercadoria — nos quais uma vez se fixou algo de subjetivo: a libido. É assim, e não através da imersão em si mesmo, que as imagens recuperam a infância. As obras pornográficas seriam os melhores modelos do Surrealismo. O que acontece nas colagens, o que nelas está contido de modo espasmódico, assemelha-se às alterações que ocorrem em uma imagem pornográfica no instante da satisfação do *voyeur*. Nas colagens, os seios cortados, as pernas de manequins em meias de seda, são monumentos aos objetos do instinto pervertido, que outrora despertavam a libido. Reificado e morto nas colagens, o que havia sido esquecido revela-se como o verdadeiro objeto do amor, como aquilo que o amor gostaria de parecer, e como nós gostaría-

mos de ser. Como um instantâneo do momento em que se desperta, o Surrealismo é parente da fotografia. Sem dúvida ele saqueia o mundo das imagens, mas não aquelas invariantes e a-históricas do sujeito consciente, nas quais a concepção convencional gostaria de neutralizá-lo, mas sim as imagens históricas, nas quais a intimidade do sujeito toma consciência de que é algo externo, imitação de algo histórico-social. "*Geh Joe, mach die Musik von damals nach*" ["Vamos lá, Joe, toque como a música de antigamente"].

Nesse sentido, porém, o Surrealismo constitui o complemento da *Neue Sachlichkeit* [Nova Objetividade], que surgiu nesse mesmo período. O horror que esta experimentava diante do "crime do ornamento", para usar uma expressão de Adolf Loos, é mobilizado pelo choque surrealista. A casa tem um tumor, sua sacada. Ele é pintado pelo Surrealismo: na casa cresce uma verruga de carne. As imagens infantis da modernidade são a quintessência daquilo que a *Neue Sachlichkeit* cobria com um tabu, porque relembrava sua própria essência reificada e sua incapacidade de lidar com o fato de que sua racionalidade permanecia irracional. O Surrealismo recolhe o que a *Neue Sachlichkeit* recusa aos homens; as deformações testemunham o efeito da proibição no que um dia foi desejado. Através das deformações, o Surrealismo salva o antiquado, um álbum de idiossincrasias, no qual se desgasta a promessa de felicidade, pois os homens a vêem negada em seu próprio mundo dominado pela técnica. Mas se hoje o próprio Surrealismo parece obsoleto, isso ocorre porque os homens já renunciaram a essa consciência da renúncia, capturada no negativo fotográfico do Surrealismo.

Sinais de pontuação

Quanto menos os sinais de pontuação, tomados isoladamente, estão carregados de sentido ou expressão, quanto mais eles se tornam, na linguagem, o pólo oposto aos nomes, tanto mais decisivamente cada um deles conquista seu *status* fisiognomônico, sua expressão própria, que certamente é inseparável da função sintática, mas não se esgota nela. Quando o herói do romance *Der grünen Heinrich* [O verde Henrique], de Gottfried Keller, é questionado sobre o P maiúsculo alemão [𝔓], exclama: "É Pumpernickel!" [pão preto]. Essa experiência é ainda mais válida em relação às figuras de pontuação. O ponto de exclamação não se assemelha a um ameaçador dedo em riste? Os pontos de interrogação não se parecem com luzes de alerta ou com uma piscadela? Os dois-pontos, segundo Karl Kraus, abrem a boca: coitado do escritor que não souber saciá-los. Visualmente, o ponto-e-vírgula lembra um bigode caído; é ainda mais forte, para mim, a sensação de seu sabor rústico. Marotas e satisfeitas, as aspas [»«] lambem os lábios.

Todos são sinais de trânsito; afinal, estes os tomaram como modelo. Pontos de exclamação correspondem ao vermelho; dois-pontos, verde; e os travessões ordenam *stop*. Mas foi um erro da Escola de George confundi-los, por causa disso, com sinais

de comunicação. Eles são sobretudo sinais de elocução. Em vez de zelosamente servirem ao trânsito entre a linguagem e o leitor, funcionam como hieróglifos no tráfego que acontece no interior da linguagem, em suas próprias vias. É supérfluo, por isso, omiti-los como supérfluos: assim eles apenas se escondem. Cada texto, mesmo o mais densamente tramado, cita-os por si mesmo, espíritos amistosos cuja presença incorpórea alimenta o corpo da linguagem.

Em nenhum de seus elementos a linguagem é tão semelhante à música quanto nos sinais de pontuação. A vírgula e o ponto correspondem à cadência interrompida e à cadência autêntica. Pontos de exclamação são como silenciosos golpes de pratos, pontos de interrogação são acentuações de frases musicais no contratempo, dois-pontos são acordes de sétima da dominante; e a diferença entre vírgula e ponto-e-vírgula só será sentida corretamente por quem percebe o diferente peso de um fraseado forte e fraco na forma musical. Mas talvez a idiossincrasia contra os sinais de pontuação, surgida há cinqüenta anos e da qual nenhuma pessoa atenta pôde escapar, seja menos a revolta contra um elemento ornamental do que a expressão da forte divergência entre música e linguagem. Seria muito difícil considerar como obra do acaso, entretanto, que o contato da música com os sinais lingüísticos de pontuação esteja vinculado ao esquema da tonalidade, um esquema que nesse meio-tempo se desintegrou. Nesse sentido, os esforços da nova música poderiam ser corretamente descritos como a busca de sinais de pontuação sem tonalidade. Mas se a música é forçada a preservar, nos sinais de pontuação, a imagem de sua semelhança com a linguagem, também a linguagem assume sua semelhança com a música, na medida em que desconfia desses sinais.

A diferença entre o ponto-e-vírgula grego [˙], aquele ponto bem alto que deseja impedir que se baixe a voz, e o alemão [;], cujo ponto sobreposto ao traço acaba consumando esse rebaixamento, ao mesmo tempo em que, ao incorporar a vírgula, deixa a voz em suspenso, é verdadeiramente uma imagem dialética. Essa diferença parece imitar aquela entre as Eras Antiga e Cristã, a finitude rompida pelo infinito, ainda que a comparação seja perigosa, pois talvez os sinais gregos só tenham sido inventados pelos humanistas do século XVI. A história se sedimentou nos sinais de pontuação, e é justamente essa história, para além do significado ou da função gramatical, que a partir deles nos olha de frente, congelada e ainda um pouco trêmula. Quase seríamos tentados a considerar como os verdadeiros sinais de pontuação apenas os da escrita tradicional alemã [*Fraktur*], cuja imagem gráfica preserva traços alegóricos, enquanto os da escrita romana [*Antiqua*] corresponderiam a meras imitações secularizadas.

A essência histórica dos sinais de pontuação vem à luz no modo como, neles, o que se torna obsoleto é justamente o que um dia foi moderno. Pontos de exclamação tornaram-se insuportáveis como gestos de autoridade, com os quais o escritor pretende introduzir, de fora, uma ênfase que a própria coisa não é capaz de exercer, enquanto a contrapartida musical da exclamação, o *sforzato*, é ainda hoje tão imprescindível quanto no tempo de Beethoven, quando marcava a irrupção da vontade subjetiva na trama musical. Os pontos de exclamação, porém, degeneraram em usurpadores da autoridade, asserções de importância. Foram eles, no entanto, que cunharam a figura gráfica característica do Expressionismo alemão. Sua proliferação apoiava um protesto contra as convenções, e ao mesmo tempo era um sintoma da impossibilidade de se modificar a linguagem por dentro, enquanto ela era abalada por fora. Eles sobrevivem como

marcas da fratura entre a idéia e as realizações de cada época, e sua evocação impotente os redime na memória: desesperados gestos de escrita, que buscaram em vão escapar para além da linguagem. O Expressionismo se consumiu nas chamas desse gesto, prescreveu a si mesmo, com os pontos de exclamação, o efeito que buscava, e por isso se transformou em fumaça, junto com eles. Nos textos expressionistas, os pontos de exclamação se assemelham às cifras milionárias das cédulas do período da inflação alemã.

Os diletantes literários podem ser reconhecidos por seu desejo de juntar tudo com tudo. Suas obras conectam as frases por meio de partículas lógicas, mesmo que as relações afirmadas por essas partículas não sejam válidas. Para quem não é capaz de pensar algo verdadeiramente como uma unidade, qualquer coisa que sugira uma desintegração ou descontinuidade torna-se insuportável; apenas quem consegue apreender o todo é capaz de entender as cesuras, que podem ser reconhecidas, entretanto, com o auxílio do "traço de pensamento", o travessão [*Gedankenstrich*]. Nele, o pensamento toma consciência de seu caráter fragmentário. Não é por acaso que, na era da progressiva desintegração da linguagem, esse sinal tenha sido negligenciado precisamente nos casos onde cumpre sua função: onde separa o que pretensamente estaria ligado. O travessão ainda serve apenas para preparar surpresas traiçoeiras que, justamente por terem sido preparadas, já não mais surpreendem.

O travessão sério: seu mestre inigualável, na literatura alemã do século XIX, foi Theodor Storm. Raramente os sinais de pontuação estiverem tão profundamente aliados ao teor da obra como os travessões em suas novelas, linhas mudas buscando o passado, rugas na face do texto. Com eles, a voz do narrador cai

em um preocupado silêncio: o tempo inserido entre duas frases, nu e cru entre os dois eventos que se aproximam, é o tempo de uma herança pesada, que insinua a desgraça do contexto natural e do pudor de a ele se referir. É assim, com enorme discrição, que o mito se esconde no século XIX: buscando refúgio na tipografia.

Entre as perdas sofridas pela pontuação no processo de desagregação da linguagem está a da barra transversal [/], usada por exemplo para separar os versos de uma estrofe, quando estes são citados em um texto em prosa. Dispostos como estrofe, os versos destruiriam barbaramente o equilíbrio da linguagem, mas se fossem reproduzidos simplesmente como prosa causariam um efeito ridículo, porque a métrica e a rima soariam como um jogo de palavras feito ao acaso. O travessão moderno é demasiado brusco para realizar o que deve ser feito nesses casos. A capacidade de perceber fisiognomicamente tais diferenças é, no entanto, o pressuposto para todo uso adequado dos sinais de pontuação.

As reticências, que eram o meio preferido, na época do Impressionismo comercializado como "atmosfera", para se deixar uma frase aberta a vários sentidos, sugerem a infinitude de pensamento e associação, justamente o que falta aos escritores de segunda categoria, que se contentam em simular essa infinitude por meio do sinal gráfico. Mas se aqueles três pontinhos, tomados da repetição de frações decimais na aritmética, são reduzidos a dois, como fez a Escola de George, então o que se pretende é continuar impunemente a reivindicar a infinitude fictícia, na medida em que se apresenta como sendo exato algo que, segundo seu próprio sentido, quer ser inexato. A pontuação utilizada pelo escrevinhador sem vergonha não é melhor do que a do escritor envergonhado.

As aspas, sinais que indicam a citação, só devem ser usadas quando algo é citado, ou quando o texto quer se distanciar do sentido de uma palavra a que se refere. Elas devem ser rejeitadas como meio de ironia, pois dispensam o escritor daquele espírito que está no cerne da pretensão irônica, violando assim o próprio conceito de ironia, na medida em que esta é separada do assunto e impõe um juízo predeterminado sobre ele. As abundantes aspas irônicas usadas por Marx e Engels são sombras lançadas pelo procedimento totalitário sobre seus escritos, que tinham em vista justamente o contrário: são sementes daquilo que Karl Kraus finalmente chamou de *Moskauderwelsch*, misturando Moscou com *Kauderwelsch* [algaravia]. A indiferença diante da expressão lingüística, presente no ato mecânico de delegar a intenção a um clichê tipográfico, levanta a suspeita de que até mesmo a dialética, que constitui o conteúdo da teoria, foi paralisada, enquanto o objeto foi subsumido do alto, sem negociação. Onde há algo a ser dito, a indiferença quanto à forma literária sempre indica uma dogmatização do conteúdo. O gesto gráfico desse dogma é o veredicto cego das aspas irônicas.

Theodor Haecker tinha razão em ficar chocado com a morte do ponto-e-vírgula; ele reconhecia nessa morte a prova de que ninguém mais era capaz de escrever um período. Por isso o medo, suscitado pelo mercado, de parágrafos longos, com páginas de extensão; medo dos consumidores que não querem se esforçar, e aos quais os editores, e depois os escritores, tiveram de se adaptar para garantir seus proventos, até que finalmente acabaram inventando ideologias para a própria adaptação, como as de lucidez, objetividade e concisão precisa. Mas a linguagem e a coisa não se deixam separar nesse processo. Quando se sacrifica o período, o pensamento perde o fôlego. A prosa é degradada ao mero registro de fatos, a sentenças protocolares, crianças prediletas dos

positivistas. Quando a sintaxe e a pontuação abdicam do direito de articular e moldar os fatos, de criticá-los, a linguagem está prestes a capitular ao que meramente existe, antes mesmo que o pensamento tenha tempo de realizar outra vez, fervorosamente e por si mesmo, essa capitulação. Isso começa com a perda do ponto-e-vírgula, e termina com a ratificação da imbecilidade por uma racionalidade depurada de qualquer mistura.

A sensibilidade do escritor para a pontuação é posta à prova no tratamento das inserções parentéticas. O cauteloso se inclinará a colocá-las entre travessões, e não entre parênteses, pois estes retiram da frase aquele material, criando o que poderíamos chamar de "enclaves", ao passo que, na boa prosa, nada deve ser imprescindível para o todo da estrutura. Ao confessar que são prescindíveis, os parênteses implicitamente renunciam à pretensão de integridade da forma lingüística, capitulando ao filisteísmo pedante. Os travessões, ao contrário, na medida em que retiram do fluxo da frase a inserção, sem a encarcerar, capturam tanto a relação quanto a distância. Mas, assim como seria ilusória a confiança cega nessa capacidade, pois significaria esperar de um simples meio algo que somente a linguagem e a coisa são capazes de alcançar, também a alternativa entre travessões e parênteses deixa claro o quanto as normas de pontuação são inadequadamente abstratas. Proust, a quem dificilmente se poderia chamar de filisteu, e cujo pedantismo nada mais é que um aspecto de sua grandiosa força micrológica, não hesitou em utilizar parênteses, provavelmente porque as inserções, em seus longos períodos, tornavam-se tão amplas que sua mera extensão acabava anulando esses parênteses. As inserções precisavam de diques mais sólidos para evitar a inundação de todo o período, sem abrir caminho para aquele caos do qual eles haviam sido retirados, já quase sem fôlego. A justificativa para o uso proustiano da pon-

tuação reside, porém, unicamente na abordagem que perpassa todo o seu ciclo de romances: a ilusão de continuidade da narrativa é rompida, e o narrador a-social está disposto a se esgueirar através de todas as suas janelas para iluminar, com a lanterna cega de uma memória de nenhum modo involuntária, o obscuro *temps durée*. Suas inserções entre parênteses, que interrompem tanto a imagem da escrita quanto o decurso da narrativa, são monumentos em memória dos instantes em que o autor, cansado da aparência estética e desconfiado da auto-suficiência dos eventos, tramados afinal de contas unicamente a partir de si mesmo, toma abertamente as rédeas.

Diante dos sinais de pontuação, o escritor encontra-se em permanente perigo; se fosse possível, quando se escreve, ter o controle sobre si mesmo, seria perceptível a impossibilidade de usar corretamente qualquer sinal de pontuação, e se desistiria de escrever. Pois as exigências das regras de pontuação são incompatíveis com as necessidades subjetivas de lógica e expressão: nos sinais de pontuação, a promissória que o escritor tomou da linguagem é cobrada em protesto. Ele não pode confiar nas regras, freqüentemente rígidas e grosseiras, mas também não pode ignorá-las, se não quiser cair em uma espécie de excentricidade ou ferir a essência do que não é aparente, ao sublinhá-lo — e essa não-aparência é o elemento vital da pontuação. Mas se, por outro lado, ele pretende utilizá-la seriamente, então não deve sacrificar nenhuma parte de seu objetivo a um universal, com o qual nenhum escritor pode hoje se identificar por inteiro e com o qual apenas é possível se equiparar pagando o preço do arcaísmo. O conflito deve ser suportado a cada vez, e é preciso muita força ou muita estupidez para não perder a coragem. De qualquer modo, seria possível um conselho: os sinais de pontuação deveriam ser tratados do mesmo modo como os músicos lidam com os

passos proibidos na harmonia e na progressão das vozes. A cada pontuação, assim como a cada uma dessas progressões, é possível reconhecer se ela traz uma intenção ou é mero desleixo; e de modo mais sutil, se a vontade subjetiva rompe brutalmente a regra ou se o sentimento prudente permite que a regra esteja presente como eco, mesmo quando ela é suspensa. Isso é especialmente evidente no mais discreto de todos os sinais, as vírgulas, cuja mobilidade rapidamente adapta-se ao desejo de expressão, apenas para desenvolver, entretanto, na proximidade do sujeito, a astúcia do objeto, o que as torna particularmente sensíveis, com demandas que ninguém poderia esperar. De qualquer modo, hoje em dia o melhor comportamento é o de quem segue a regra de melhor pecar pela falta do que pelo excesso. Pois os sinais de pontuação, que articulam a linguagem e com isso aproximam a escrita da fala, acabaram se separando, graças à sua independência lógico-semântica, tanto da fala quanto da própria escrita, entrando em conflito com sua própria essência mimética. Um uso ascético da pontuação busca compensar essa situação. Cada sinal cuidadosamente evitado é uma reverência feita pela escrita ao som que ela sufoca.

O artista como representante

A recepção de Paul Valéry na Alemanha, que até hoje ainda não foi bem-sucedida, enfrenta dificuldades especiais, já que as pretensões desse autor estavam baseadas sobretudo em sua obra lírica. Nem é preciso dizer que a lírica está longe de poder ser transposta, como a prosa, para uma língua estrangeira; muito menos a *poésie pure* de Valéry, o discípulo de Mallarmé, impiedosamente fechada a qualquer comunicação com um suposto público leitor. O próprio George disse, com razão, que o sentido da tarefa de traduzir poemas líricos não seria o de introduzir um autor de outro país, mas sim o de erigir para ele um monumento na língua do tradutor, ou, como bem formulou Benjamin, ampliar e intensificar a própria língua pela incursão em obras literárias estrangeiras. Em todo caso, não é possível pensar o material histórico da literatura alemã sem Baudelaire, apesar ou justamente por causa da intransigência de George, seu grande tradutor. O mesmo não ocorre com Valéry; aliás, a Alemanha permaneceu essencialmente fechada já mesmo em relação a Mallarmé. Se a coletânea de poemas de Valéry esboçada por Rilke jamais alcançou o peso das grandes traduções de George, ou das traduções de Swinburne por Borchardt, isso não se deve apenas aos melindres do objeto. Rilke violou a lei fundamental de toda tradução legítima, a fidelidade ao texto, e precisamente

diante de Valéry ele recaiu em um exercício impreciso de recriação poética [*Nachdichten*], que não faz jus ao original nem consegue elevar a si mesmo, em virtude da rigorosa imitação do modelo, a uma liberdade completa. Basta comparar com o original a versão que Rilke oferece de um dos mais famosos e, de fato, um dos mais belos poemas de Valéry, "Les Pas", para ver o quanto o encontro dos dois poetas foi marcado por uma má estrela.

A obra de Valéry, como se sabe, não consiste apenas em sua lírica, mas engloba também uma prosa de natureza verdadeiramente cristalina, que se move, provocante, sobre o estreito cume entre a configuração estética e a reflexão sobre a arte. Na França, há juízes extremamente competentes, como Gide, que consideram essa parte da produção de Valéry a mais importante. Na Alemanha, ela quase não é conhecida, com exceção dos livros *Monsieur Teste* e *Eupalinos*. Se eu discuto aqui uma de suas obras em prosa, não é simplesmente para reivindicar ao conhecido nome de um autor cuja obra é desconhecida um pouco da ressonância que ele não precisaria pedir, mas sim para mobilizar a força objetiva que reside em sua obra, no ataque à antítese obtusa entre arte engajada e arte pura. Essa antítese é um sintoma da trágica tendência ao estereótipo, ao pensamento enrijecido em fórmulas esquemáticas, que a indústria cultural produz por toda parte e que invadiu há muito tempo o âmbito da reflexão estética. A produção ameaça se polarizar entre os estéreis administradores dos valores eternos, de um lado, e os poetas da desgraça, de outro, aos quais às vezes caberia perguntar se aprovam os campos de concentração como locais de encontro com o nada. Eu gostaria de apontar o conteúdo histórico e social inerente à obra de Valéry, uma obra que se abstém de atalhos em direção à práxis; gostaria de tornar claro que a persistência na imanência formal não tem nada a ver com a exaltação de idéias imprescindíveis mas perniciosas; que em tais obras, e nos pensamentos que

lhe são próximos e semelhantes, pode se manifestar um profundo conhecimento das transformações históricas da essência, mais profundo que o das declarações daqueles que tão ansiosamente se dispõem a modificar o mundo, mas correm o risco de deixar escapar justamente o peso insuportável do mundo que pretendem modificar.

O livro a que me refiro é de fácil acesso. Foi publicado na coleção *Bibliothek Suhrkamp* com o título de *Tanz, Zeichnung und Degas.*[1] A tradução é de Werner Zemp. Ela é adequada, ainda que nem sempre consiga reproduzir com toda sutileza a graça própria ao texto de Valéry, uma graça conseguida com imenso esforço. Em compensação, a tradução conserva seu elemento de leveza, seu caráter de arabesco e sua relação paradoxal com os pensamentos extremamente densos que carrega; esse pequeno livro não causará, pelo menos, o susto da incompreensibilidade. É invejável a capacidade de Valéry de formular, ludicamente e sem peso, as experiências mais sutis e complexas, segundo o programa assumido pelo autor no início do livro sobre Degas: "Assim como um leitor meio distraído rabisca nas margens de uma obra e produz, ao sabor da ausência ou do lápis, pequenos seres ou vagas ramagens, ladeando as massas legíveis, farei o mesmo, segundo o capricho da mente, em torno desses poucos estudos de Edgar Degas. Acompanharei estas imagens com um pouco de

---

[1] Paul Valéry, *Tanz, Zeichung und Degas.* Traduzido por Werner Zemp. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1951. [As indicações das páginas citadas referem-se, aqui, ao original francês: *Degas danse dessin, in Oeuvres* de Paul Valéry, vol. II, Paris, Gallimard, 1960. Para esta tradução utilizei a edição brasileira, *Degas, dança, desenho* (São Paulo, Cosac & Naify, 2003), realizada por Christina Murachco e Célia Euvaldo, adaptando-a ao sentido do texto em alemão, comentado por Adorno.]

texto que seja possível não ler, ou não ler de uma única vez, e que mantenha com os desenhos as mais soltas ligações e as relações menos estreitas" [p. 1.163]. Essa capacidade de Valéry não pode ser simplesmente atribuída ao talento latino para a forma, sempre lembrado como explicação cômoda, mas também não deve ser derivada do dom excepcional do autor. Ela se alimenta de um incansável anseio de objetivação e, nos termos de Cézanne, "realização", que não tolera nada de obscuro, não clarificado, não resolvido; um impulso para o qual a transparência externa torna-se o parâmetro do êxito interior.

Sem dúvida, haveria razões para se escandalizar, quando se vê um filósofo falando de um livro escrito por um poeta esotérico, sobre um pintor obcecado pelo trabalho manual. Eu prefiro começar discutindo essa ressalva, em vez de provocá-la ingenuamente; além do mais, isso pode abrir um caminho para a discussão do próprio assunto. Não é meu propósito falar sobre Degas, até porque não me sinto à altura dessa tarefa. Os pensamentos de Valéry que eu gostaria de ressaltar vão muito além do grande pintor impressionista. Mas são pensamentos conseguidos graças àquela proximidade em relação ao objeto artístico, de que só é capaz alguém que o produza por si mesmo, com a mais extrema responsabilidade. De um modo geral, as grandes intuições sobre arte ocorrem ou em uma absoluta distância, por uma dedução conceitual não afetada pela chamada "compreensão artística", como em Kant ou Hegel, ou nessa absoluta proximidade, a atitude de quem não se confunde com o público, pois se encontra nos bastidores, acompanhando a realização da obra sob o aspecto da fatura, da técnica. O mediano e empático "entendido em arte", o homem de gosto, corre o risco, pelo menos hoje e provavelmente desde sempre, de não alcançar as obras de arte, na medida em que as degrada à projeção de sua contingência, em vez de submeter-se à sua disciplina objetiva. Valéry representa o

caso praticamente único do segundo tipo, alguém que conhece a obra de arte por seu *métier*, entende a precisão do processo de trabalho artístico, mas ao mesmo tempo alguém no qual esse processo se reflete de modo tão feliz, que isso se reverte em intuição teórica, naquela boa universalidade que não abandona o particular, mas sim o preserva, levando-o a adquirir um caráter obrigatório, por força de sua própria dinâmica. Ele não filosofa sobre arte, mas sim rompe, na construção "sem janelas" da própria configuração, a cegueira do artefato. Desse modo, ele acaba expressando algo da obrigação que hoje se impõe a toda filosofia consciente de si mesma; aquela mesma obrigação cujo pólo oposto, o conceito especulativo, foi alcançado na Alemanha por Hegel, cento e quarenta anos atrás. O princípio da *l'art pour l'art*, levado às últimas conseqüências, transcende em Valéry a si mesmo, fiel àquela máxima das *Afinidades eletivas* de Goethe, segundo a qual toda perfeição em seu gênero aponta para além de seu próprio gênero. A execução do rigoroso processo espiritual imanente à própria obra de arte significa, ao mesmo tempo, a superação da cegueira e do acanhamento da obra de arte. Não por acaso, os pensamentos de Valéry giram repetidamente em torno de Leonardo da Vinci, no qual se estabelece sem mediação, no início de nossa época, essa mesma identidade entre arte e conhecimento que, no final, através de inúmeras mediações, encontrou em Valéry o caminho para sua magnífica autoconsciência. O paradoxo em torno do qual se organiza a obra de Valéry, um paradoxo que se anuncia também em diversas passagens do livro sobre Degas, é precisamente o de que o homem como um todo, e toda a humanidade, estão presentes em cada expressão artística e em cada conhecimento científico, mas essa intenção só pode ser efetivada por meio de uma divisão do trabalho esquecida de si mesma e intensificada até o sacrifício da individualidade, até a capitulação de cada homem em particular.

Não estou introduzindo arbitrariamente esses pensamentos em Valéry. "O que chamo de 'a grande arte' é simplesmente a arte que exige que *todas* as faculdades de um homem sejam nela utilizadas, e cujas obras são tais que *todas* as faculdades de um outro homem sejam invocadas no interesse de compreendê-las..." [p. 1.221]. É justamente isso que Valéry, com uma sombria e oblíqua visada histórico-filosófica, exige do próprio artista, talvez se lembrando de Leonardo: "aqui, mais de um exclamará que pouco importa! Quanto a mim, creio que importa bastante que a obra de arte seja a obra de um homem completo. Mas como é possível que se atribuísse outrora tamanha importância ao que hoje é considerado tão naturalmente como irrelevante? Um amador, um *connaisseur* do tempo de Júlio II ou de Luís XIV, ficaria muito espantado se lhe contassem que quase tudo o que ele considerava essencial na pintura é hoje não somente negligenciado como está radicalmente ausente das preocupações do pintor e das exigências do público. Além disso, quanto mais este público é refinado, mais ele é avançado, ou seja, está distante dos antigos ideais a que me refiro. Mas é do homem total que estamos, assim, nos distanciando. O homem completo está morrendo" [p. 1.220]. Resta saber se a expressão alemã *Vollmensch*, que conduz a penosas associações, seria a tradução adequada para o *homme complet* de Valéry. De qualquer modo, ele se refere aqui ao homem não dividido, aquele cujas reações e faculdades não foram dissociadas umas das outras, alienadas entre si e coaguladas em funções utilizáveis, segundo o esquema da divisão social do trabalho.

Mas Degas, cuja insaciabilidade nas exigências que impunha a si mesmo corresponderia, de acordo com Valéry, a essa idéia de arte, é apresentado como o extremo oposto de um gênio universal, embora esse pintor, como se sabe, não apenas trabalhasse como escultor, mas também escrevesse sonetos, a propósito dos quais chegou a ter uma interessante controvérsia com Mallarmé. Valéry diz de Degas: "O trabalho, o desenho tinham se tornado, nele, uma paixão, uma disciplina, o objeto de uma mística e uma ética que se bastavam por si mesmas, uma preocupação soberana que abolia todos os outros assuntos, uma oportunidade para problemas perpétuos e precisos que o livrava de quaisquer outras curiosidades. Ele era e queria ser um especialista, em um gênero que pode se elevar a uma espécie de universalidade" [p. 1.210]. Segundo Valéry, essa passagem da especialização à universalidade, a desmedida intensificação da produção baseada na divisão do trabalho, contém o potencial de uma reação possível contra aquela desagregação das capacidades humanas — que a terminologia mais recente da psicologia chamaria de "fraqueza do ego" — de que trata a sua especulação. Ele cita uma declaração do septuagenário Degas: "É preciso ter uma idéia elevada, não do que se faz, mas do que se poderá fazer um dia; sem o quê não vale a pena trabalhar" [p. 1.210]. Valéry interpreta assim essa passagem: "Eis o verdadeiro orgulho, antídoto de toda vaidade. Como o jogador perseguido por combinações de partidas, assombrado à noite pelo espectro do tabuleiro de xadrez ou do feltro onde as cartas são lançadas, obcecado por imagens táticas e soluções mais vivas que reais, assim o artista é essencialmente artista. Um homem que não é possuído por uma presença dessa intensidade é um homem desabitado: um terreno baldio. O amor, sem dúvida, e a ambição, assim como a sede de lucro, povoam poderosamente uma vida. Mas a existência de um objetivo positivo, a certeza de estar próximo ou distante, de alcançá-lo ou não, faz com que estas paixões se tornem paixões finitas. Inversamente, o desejo de criar alguma obra em que apareça mais potência ou perfeição do que encontramos em nós mesmos afasta indefinidamente de nós esse objeto que escapa e se opõe a cada um de nossos instantes. Cada um de nossos pro-

gressos o embeleza e o afasta. A idéia de dominar inteiramente a prática de uma arte, de conquistar a liberdade de fazer uso de seus meios com tanta segurança e leveza quanto de nossos sentidos e membros em seus usos comuns, é daquelas idéias que extraem de certos homens uma constância, um dispêndio, exercícios e tormentos infinitos" [p. 1.210]. E Valéry resume, em seguida, o paradoxo da condição de especialista universal: "Flaubert e Mallarmé, em gêneros e segundo modos bem diferentes, são exemplos literários da consagração total de uma vida à exigência total imaginária, que eles confiavam à arte da pena" [p. 1.211].

Tomo a liberdade de recordar minha afirmação anterior, de que coube ao notório *artiste* e esteta Valéry uma intuição mais profunda da essência social da arte do que a alcançada pela doutrina de sua imediata aplicação prática e política. Isto pode ser confirmado nessas passagens. Pois a teoria da obra de arte engajada, tal como ela hoje se propagou, simplesmente passa por cima do fato que domina de modo irrevogável a sociedade de troca: a alienação entre os homens e também entre o espírito objetivo e a sociedade que ele exprime e julga. Essa teoria deseja que a arte fale imediatamente aos homens, como se o imediato, em um mundo de mediação universal, pudesse ser realizado imediatamente. Justamente por isso ela degrada a palavra e a forma a mero meio, a elemento do nexo geral de efeitos, a manipulação psicológica, esvaziando assim a coerência e a lógica da obra de arte, que deixa de se desenvolver a partir das leis de sua própria verdade e passa a seguir a linha da menor resistência possível entre os consumidores. Valéry é atual, e também é o contrário desse esteta que lhe foi apregoado como estereótipo pelo preconceito vulgar, porque contrapõe ao espírito pragmático e de fôlego curto as exigências das coisas desumanas, por amor ao humano. O fascismo demonstrou, de maneira extremamente persuasiva, a verdade social de que a divisão do trabalho não pode ser eliminada

simplesmente por ser negada, e a frieza do mundo racionalizado não pode ser banida pela recomendação de irracionalidade. É preciso mais razão, e não menos, para curar as feridas que a ferramenta razão, em um todo irracional, infligiu à humanidade.

Nesse ponto, Valéry não adotou a posição do artista isolado e alienado, nem fez abstração da história ou criou ilusões sobre o processo social que levou à alienação. Contra os arrendatários da interioridade privada, contra essa astúcia que tantas vezes preenche sua função no mercado, dando a entender que são puros aqueles que ficam em cima do muro, sem olhar para a esquerda ou para a direita, Valéry cita uma belíssima frase de Degas: "Mais um desses ermitões que sabem o horário dos trens" [p. 1.217]. Com toda dureza e sem nenhum ingrediente ideológico, mais radicalmente que qualquer teórico da sociedade, Valéry exprime a contradição entre o trabalho artístico enquanto tal e as condições sociais da produção material contemporânea. Assim como Carl Gustav Jochmann, na Alemanha de quarenta anos atrás, Valéry acusa a própria arte de arcaísmo: "Por vezes me ocorre o pensamento de que o trabalho do artista é um trabalho de tipo muito antigo; o próprio artista é uma sobrevivência, um operário ou um artesão de uma espécie em via de desaparecer, que trabalha em seu próprio quarto, usa procedimentos muito pessoais e muito empíricos, vive na desordem e na intimidade de suas ferramentas, vê o que quer e não o que o cerca, usa potes quebrados, sucata doméstica, objetos condenados [...]. Talvez essas condições estejam mudando, ao aspecto dessas ferramentas improvisadas e do ser singular que com elas se acomoda veremos opor-se o quadro do laboratório pictórico de um homem rigorosamente vestido de branco, com luvas de borracha, obedecendo a um horário muito preciso, armado de aparelhos e de instrumentos estritamente especializados, cada qual com seu lugar e com uma oportunidade exata de uso? [...] Até

aqui, o acaso ainda não foi eliminado dos atos; o mistério, dos procedimentos; a embriaguez, dos horários; mas não garanto nada" [p. 1.174]. Seria possível, sem dúvida, descrever a utopia estética de Valéry como a tentativa de permanecer fiel à obra de arte e, ao mesmo tempo, pela modificação dos procedimentos, libertá-la da mentira que parece desfigurar toda arte, e sobretudo a lírica, sob as condições tecnológicas hoje predominantes. O artista deve transformar a si mesmo em instrumento: tornar-se até mesmo coisa, se não quiser sucumbir à maldição do anacronismo em meio ao mundo reificado. Valéry resume em uma frase o ato de desenhar: "O artista avança, recua, debruça-se, pisca os olhos, comporta-se com todo o seu corpo como um acessório de seu olho, torna-se por inteiro órgão de mira, de pontaria, de regulagem, de focalização" [p. 1.189]. Com isso, Valéry ataca essa concepção extremamente difundida acerca da essência de uma obra de arte, segundo a qual esta é creditada, conforme o modelo da propriedade privada, àquele que a produziu. Ele sabe melhor do que ninguém o quão pouco de sua obra "pertence" ao artista; sabe que, na verdade do processo artístico de produção, e também no desdobramento da verdade contida na obra de arte, a configuração rigorosa adquire uma legalidade imposta pela própria coisa, diante da qual a famosa liberdade criativa do artista pesa muito pouco. Aqui, Valéry concorda com outro artista de sua geração, igualmente coerente e incômodo, Arnold Schoenberg, que em seu último livro, *Style and Idea*, desenvolve a idéia segundo a qual a grande música consiste no cumprimento de "*obligations*", de obrigações que o compositor subscreve, por assim dizer, desde a primeira nota. No mesmo espírito, Valéry diz o seguinte: "Em todos os gêneros, o homem verdadeiramente forte é aquele que melhor sente que nada está dado, que tudo é preciso construir, que tudo deve ser comprado; aquele que treme, quando não sente nenhum obstáculo; aquele que os

cria [...]. Nele, a forma é uma decisão motivada" [p. 1.212]. Na estética de Valéry impera uma metafísica do caráter burguês. No final da era burguesa, ele quer purificar a arte da tradicional maldição de sua insinceridade, tornando-a honesta. Exige que ela pague suas dívidas, contraídas irrevogavelmente por toda obra de arte que se coloca como real, sem realmente o ser. Pode-se questionar se a idéia que Valéry e Schoenberg têm da obra de arte como uma espécie de processo de troca corresponde inteiramente à verdade, ou se ela está submetida justamente àquela constituição da existência com a qual, segundo a concepção de Valéry, não se deve jamais compactuar. Mas há um elemento libertador na autoconsciência alcançada pela arte burguesa a respeito de sua própria essência burguesa, quando ela passa a se levar a sério como uma realidade que não existe. O caráter fechado da obra de arte, a necessidade de conformar a si mesma, deve curá-la da contingência que a rebaixa diante da força e do peso do real. A afinidade da filosofia da arte de Valéry com a ciência, e até mesmo suas afinidades eletivas com Leonardo, devem ser buscadas nesse momento de obrigação objetiva, e não em uma diluição das fronteiras entre os diferentes âmbitos.

Seu modo de colocar a técnica e a racionalidade em confronto com a mera intuição, que deve ser superada; sua ênfase no processo, em oposição à obra pronta e acabada; são pontos que só podem ser entendidos quando se percebe o pano de fundo do juízo de Valéry acerca das grandes tendências de desenvolvimento da arte mais nova. Ele constata, nessa arte, uma regressão das forças construtivas, um abandonar-se à receptividade sensível — em suma, justamente a verdadeira fraqueza das forças humanas, do sujeito como um todo, ao qual Valéry refere toda arte. As palavras que, como em uma despedida, ele dedica à poesia e à pintura da era impressionista, poderiam talvez soar, na Alemanha, como se pudessem ser aplicadas a Richard Wag-

ner e Strauss, cujos sinais característicos elas esboçam, sem querer: "Uma descrição compõe-se de frases que se pode, em geral, inverter: posso descrever este quarto com uma série de proposições cuja ordem é mais ou menos indiferente. O olhar vaga como quer. Nada mais natural, nada mais verdadeiro, do que esta vacância, pois [...] a verdade é o acaso [...]. Mas, se esta latitude, e o hábito de facilidade que comporta, chega a ser dominante nas obras, pouco a pouco dissuade os escritores de usar suas faculdades abstratas, assim como reduz a nada, no leitor, a necessidade da mínima atenção, para seduzi-lo somente com os efeitos instantâneos, com a retórica do choque [...]. Este modo de criar, em princípio legítimo e ao qual se deve tantas coisas belas, leva, assim como o abuso da paisagem, à diminuição da parte intelectual da arte" [p. 1.219]. E um pouco adiante, de modo ainda mais radical: "A arte moderna tende a explorar quase exclusivamente a sensibilidade sensorial, em prejuízo da sensibilidade geral ou afetiva, e de nossas faculdades de construção, de adição das durações e de transformações pelo espírito. Sabe maravilhosamente bem excitar a atenção e usa todos os meios para excitá-la: intensidades, contrastes, enigmas, surpresas. Captura por vezes, pela sutileza de seus meios ou pela audácia da execução, algumas presas bastante preciosas: estados muito complexos ou muito efêmeros, valores irracionais, sensações em estado nascente, ressonâncias, correspondências, pressentimentos de uma instável profundidade [...]. Mas há um preço a ser pago por estas vantagens" [p. 1.220].

Apenas aqui se desvenda por inteiro o objetivo teor social de verdade de Valéry. Ele constitui a antítese às mudanças antropológicas que ocorrem no interior da cultura de massas na era industrial tardia, guiada por regimes totalitários ou corporações gigantescas, que reduzem os homens a meros aparatos receptores e pontos de referência de *conditioned reflexes*, preparando assim o caminho para um estado de dominação cega e nova barbárie. A arte que ele oferece como contrapartida aos homens, tais como eles são, significa fidelidade à imagem possível do homem. A obra de arte que exige o máximo de sua própria lógica e coerência, assim como o máximo de concentração de seus receptores, é para ele uma analogia do sujeito consciente e mestre de si mesmo, que não capitula. Não é por acaso que ele cita com entusiasmo uma declaração de Degas contra a resignação. Toda sua obra é um protesto único contra a tentação fatal de tornar as coisas mais fáceis, renunciando à felicidade plena e a toda verdade. É melhor perecer buscando o impossível. A arte que ele tem em mente, uma arte densamente organizada, estruturada sem lacunas e tornada sensível justamente por causa de sua força consciente, é muito difícil de realizar. Mas ela encarna a resistência contra a pressão indizível exercida sobre o que é humano pelo que meramente existe. Ela representa o que nós poderíamos ser um dia. Não se tornar estúpido, não se deixar enganar, não ser cúmplice: estes são os modos de comportamento social sedimentados na obra de Valéry, uma obra que recusa o jogo da falsa humanidade, da aprovação social à humilhação do homem. Para ele, construir obras de arte significa recusar o ópio no qual se transformou a grande arte sensível, desde Wagner, Baudelaire e Manet; rechaçar a vergonha que converte as obras em meios e os consumidores em vítimas de uma manipulação psicotécnica.

O que está em jogo é a legitimidade social desse Valéry que é rotulado como esotérico, a legitimidade daquilo que torna sua obra interessante para qualquer um, mesmo quando e precisamente porque ela desdenha agradar a todos. Mas eu espero uma objeção, que não quero simplesmente deixar de lado. Pode-se perguntar se, depois do que aconteceu e ainda ameaça acontecer, a arte não é ela mesma superestimada na obra e na filosofia de Valéry; se por isso mesmo ele não pertence àquele século XIX,

cuja inadequação estética ele foi capaz de perceber tão lucidamente. Além disso, pode-se perguntar se, apesar da guinada objetiva que ele confere à interpretação da obra de arte, ele não acaba impondo, como Nietzsche, uma metafísica do artista. Não me atrevo a decidir se Valéry, ou também Nietzsche, superestimaram a arte. Mas gostaria, para terminar, de dizer algo sobre a metafísica do artista. O sujeito estético Valéry, seja ele mesmo ou Leonardo ou Degas, não é um sujeito no sentido primitivo do artista que se expressa. Toda a concepção de Valéry se volta contra essa noção, contra a entronização do gênio, profundamente arraigada, sobretudo na estética alemã, desde Kant e Schelling. O que ele exige do artista, a auto-imposição de limites técnicos e a submissão à coisa, não é uma limitação, mas uma ampliação. O artista, portador da obra de arte, não é apenas aquele indíviduo que a produz, mas sim torna-se o representante, por meio de seu trabalho e de sua passiva atividade, do sujeito social coletivo. Ao se submeter à necessidade da obra de arte, ele elimina tudo o que nela poderia se dever apenas à mera contingência de sua individuação. Mas, junto a essa posição de suplente do sujeito social como um todo, suplente daquele mesmo homem completo e indiviso ao qual apela a idéia de belo de Valéry, pode também ser pensada uma situação na qual a sina da cega individuação fosse cancelada, uma situação na qual se efetivaria socialmente o sujeito completo. A arte que alcançasse a si mesma, seguindo a concepção de Valéry, transcenderia a própria arte e se consumaria na vida justa dos homens.

Nota do organizador da edição alemã

Os três volumes de *Notas de literatura* organizados pelo próprio Adorno foram publicados na série *Biblioteca Suhrkamp*, pela editora Suhrkamp, de Frankfurt am Main. *Notas de literatura I*, que em sua primeira edição ainda não trazia número, foi publicado em 1958 como volume 47 da *Biblioteca Suhrkamp*; *Notas de literatura II* em 1961, como volume 71; e *Notas de literatura III* em 1965, como volume 146. A edição alemã dos *Gesammelte Schriften* [na qual esta tradução brasileira foi baseada] segue as últimas edições publicadas em vida pelo autor. O próprio Adorno forneceu as informações sobre a gênese e publicação de cada um dos trabalhos:

Der Essay als Form [O ensaio como forma], escrito entre 1954 e 1958. Inédito.

Über epische Naivität [Sobre a ingenuidade épica], escrito em 1943, como parte da pesquisa para o livro *Dialektik der Aufklärung* [Dialética do Esclarecimento], em parceria com Max Horkheimer. Inédito.

Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman [Posição do narrador no romance contemporâneo], originalmente uma conferência para a RIAS de Berlim, publicada em *Akzente*, 1954, nº 5.

Rede über Lyrik und Gesellschaft [Palestra sobre lírica e sociedade], originalmente uma palestra para a RIAS de Berlim, revisada diversas vezes, publicada em *Akzente*, 1957, nº 1.

Zum Gedächtnis Eichendorffs [Em memória de Eichendorff], originalmente uma conferência por ocasião do centenário de morte do poeta, transmitida pela Westdeutscher Rundfunk em novembro de 1957, publicada em *Akzente*, 1958, nº 1.

Die Wunde Heine [A ferida Heine], originalmente uma conferência por ocasião do centenário de morte do poeta, transmitida pela Westdeutscher Rundfunk em fevereiro de 1956, publicada em *Texte und Zeichen*, 1956, nº 3.

Rückblickend auf den Surrealismus [Revendo o Surrealismo], publicado em *Texte und Zeichen*, 1956, nº 6.

Satzzeichen [Sinais de pontuação], publicado em *Akzente*, 1956, nº 6.

Der Artist als Statthalter [O artista como representante], originalmente uma conferência para a Bayerischen Rundfunk, publicada em *Merkur*, ano VII, 1953, nº 11.

O responsável pela edição alemã dos *Gesammelte Schriften* de Adorno se limitou a corrigir erros tipográficos e de citações, com o intuito de garantir uma certa unidade aos volumes.

Rolf Tiedemann

Sobre o autor

Theodor Wiesengrund Adorno nasceu no dia 11 de setembro de 1903, na cidade de Frankfurt am Main, Alemanha. Filho de um negociante de vinho e de uma cantora lírica, além de muito ligado à tia, pianista profissional, o jovem Adorno teve desde criança excelente formação musical. Em 1924, doutorou-se em Filosofia, com um trabalho sobre a fenomenologia husserliana. Logo em seguida viajou para Viena, onde estudou composição com Alban Berg e piano com Eduard Steuermann. Suas pretensões como compositor, entretanto, não se realizam completamente. Ao mesmo tempo em que prossegue sua formação filosófica, exerce intensa atividade como crítico musical nas principais revistas especializadas da época e passa a colaborar com o Instituto de Pesquisa Social, sob a direção de Max Horkheimer. Três anos após concluir sua livre-docência, que tem como objeto a obra de Kierkegaard, Adorno é obrigado a partir, em 1934, para a Inglaterra, devido ao desmantelamento da universidade alemã com a ascensão de Hitler. Em Oxford, dá continuidade ao trabalho conjunto com os membros do Instituto de Pesquisa Social, que propõe, em matriz hegeliano-marxista, a formulação de uma teoria crítica da sociedade. A amizade com Walter Benjamin afeta decisivamente os rumos da reflexão filosófica de Adorno nesse período. Em 1937, casa-se com Gretel Karplus e se muda, no ano seguinte, para os Estados Unidos, onde trabalha em projetos do Instituto, no início em Nova York e depois em Los Angeles, em pesquisas sobre o rádio e a personalidade autoritária.

A longa parceria com Max Horkheimer dá origem ao livro *Dialética do Esclarecimento*, publicado em 1947. Como excurso a essa obra, Adorno também publica, no mesmo ano, sua *Filosofia da Nova Música*. Retorna a Frankfurt em 1949, como professor associado de Filosofia e diretor do Instituto de Pesquisa Social, novamente instalado em sua cidade de origem. Em 1951, surge o livro *Minima Moralia*, que traz em seus aforismos uma “reflexão sobre a vida danificada”, escri-

ta no contexto da Segunda Guerra Mundial e do exílio. No confronto com as correntes positivistas e heideggerianas da época, Adorno publica diversos livros de ensaios, entre eles *Prismas* (1955), *Intervenções* (1963) e *Palavras e sinais* (1963). Completa também a organização de três volumes de suas *Notas de literatura*, publicados em 1958, 1961 e 1965. Segue escrevendo sobre música, com diversos livros de ensaios e duas grandes monografias, uma sobre Mahler (1960) e outra sobre Alban Berg (1968). Em 1966, conclui sua obra filosófica mais ambiciosa, *Dialética negativa*, e se concentra na realização de uma *Teoria estética*, que seria publicada postumamente em 1971. Abalado pelo confronto com alunos, nas revoltas estudantis de 1969, Adorno morre de infarto em 6 de agosto do mesmo ano, quando passava férias na cidade de Visp, na Suíça.

Obras

Kierkegaard. Konstruktion der Ästhetischen [Kierkegaard. Construção do estético]. Tübingen: J. C. B. Mohr, 1933.

Dialektik der Aufklärung (com Max Horkheimer) [Dialética do Esclarecimento]. Amsterdã: Querido, 1947.

Philosophie der neuen Musik [Filosofia da Nova Música]. Tübingen: J. C. B. Mohr, 1949.

The authoritarian personality (com Else Frenkel-Brunswik, Daniel Levinson e R. Nevitt Sanford) [A personalidade autoritária]. Nova York: Harper, 1950.

Minima Moralia. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1951.

Versuch über Wagner [Ensaio sobre Wagner]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1952.

Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft [Prismas. Crítica cultural e sociedade]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1955.

Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt [Dissonâncias. Música no mundo administrado]. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1956.

Zur Metakritik der Erkenntnistheorie. Studien über Husserl und die phänomenologischen Antinomien [Para a metacrítica da teoria do conhecimento. Estudos sobre Husserl e as antinomias filosóficas]. Stuttgart: Kohlhammer, 1956.

Noten zur Literatur I [Notas de literatura I]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1958.

Klangfiguren [Figuras sonoras]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1959.

Mahler. Eine musikalische Physiognomik [Mahler. Uma fisiognomonia musical]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1960.

Noten zur Literatur II [Notas de literatura II]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1961.

Einleitung in die Musiksoziologie [Introdução à sociologia da música]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1962.

Drei Studien zu Hegel [Três estudos sobre Hegel]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1963.

Eingriffe [Intervenções]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1963.

Der getreue Korrepetitor [O fiel maestro ensaiador]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1963.

Quasi una fantasia. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1963.

Jargon der Eigentlichkeit. Zur deutschen Ideologie [Jargão da autenticidade. Sobre a ideologia alemã]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1964.

Noten zur Literatur III [Notas de literatura III]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1965.

Negative Dialektik [Dialética negativa]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1966.

Ohne Leitbild. Parva Aesthetica [Sem modelo. Parva Aesthetica]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967.

Impromptus. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1968

Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs [Berg. O mestre das mínimas transições]. Viena: Lafite/Österreichischer Bundesverlag, 1968.

Stichworte [Palavras-chave]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1969.

Gesammelte Schriften [Escritos reunidos]. Organização de Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970-1986.

1. *Philosophische Frühschriften* [Primeiros escritos filosóficos].
2. *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen* [Kierkegaard. Construção do estético].

3. *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente* [Dialética do Esclarecimento. Fragmentos filosóficos].

4. *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben* [Mínima Moralia. Reflexões a partir da vida danificada].

5. *Zur Metakritik der Erkenntnistheorie* [Para a metacrítica da teoria do conhecimento].

6. *Negative Dialektik* [Dialética negativa].

7. *Ästhetische Theorie* [Teoria estética].

8. *Soziologische Schriften I* [Escritos sociológicos I].

9. *Soziologische Schriften II* (2 vols.) [Escritos sociológicos II].

10. *Kulturkritik und Gesellschaft* (2 vols.) [Crítica cultural e sociedade, contém *Prismen, Ohne Leitbild, Eingriffe* e *Stichworte*].

11. *Noten zur Literatur* [Notas de literatura].

12. *Philosophie der neuen Musik* [Filosofia da Nova Música].

13. *Die musikalischen Monographien* [As monografias musicais: Wagner, Mahler e Berg].

14. *Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie* [Dissonâncias. Introdução à sociologia da música].

15. *Komposition für den Film. Der getreue Korrepetitor* [Composição para o filme. O fiel maestro ensaiador].

16. *Musikalische Schriften I-III* [Escritos musicais I-III].

17. *Musikalische Schriften IV* [Escritos musicais IV].

18. *Musikalische Schriften V* [Escritos musicais V].

19. *Musikalische Schriften VI* [Escritos musicais VI].

20. *Vermischte Schriften* (2 vols.) [Escritos diversos].

Nachgelassene Schriften [Escritos do espólio]. Edições organizadas pelo Arquivo Theodor W. Adorno. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993- (trinta volumes previstos).

I.1. *Beethoven. Philosophie der Musik* [Beethoven. Filosofia da música], 1993.

I.2. *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion* [Para uma teoria da reprodução musical], 2001.

IV.4. *Kants "Kritik der reinen Vernunft"* (1959) [A "Crítica da razão pura" de Kant], 1995.

IV.7. *Ontologie und Dialektik* (1960-1961) [Ontologia e dialética], 2002.

IV.10. *Probleme der Moralphilosophie* (1963) [Problemas da filosofia moral], 1996.

IV.13. *Zur Lehre von der Geschichte und von der Freiheit* (1964-1965) [Da doutrina da história e da liberdade], 2001.

IV.14. *Metaphysik. Begriff und Probleme* (1965) [Metafísica. Conceito e problemas], 1998.

IV.15. *Einleitung in die Soziologie* (1968) [Introdução à sociologia], 1993.

IV.16. *Vorlesungen über Negative Dialektik* [Conferências sobre dialética negativa], 2003.

Correspondência

Theodor W. Adorno–Ernst Krenek (1929-1964). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.

Theodor W. Adorno–Alfred Sohn-Rethel (1936-1969). Munique: text + kritik, 1991.

Theodor W. Adorno–Walter Benjamin (1928-1940). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994.

Theodor W. Adorno–Alban Berg (1925-1935). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.

Theodor W. Adorno–Thomas Mann (1943-1955). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002.

Theodor W. Adorno–Max Horkheimmer I (1927-1937). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003.

Composições musicais

Kompositionen I. Lieder für Singstimme und Klavier [Composições I. Lieder para voz e piano]. Munique: text + kritik, 1980.

Kompositionen II. Kammermusik, Chöre, Orchestrales [Composições II. Música de câmara, peças para coro e música orquestral]. Munique: text + kritik, 1980.

Klavierstücke [Peças para piano]. Munique: text + kritik, 2001.

OBRAS PUBLICADAS NO BRASIL

"O Iluminismo como mistificação de massas", de Theodor W. Adorno e Max Horkheimer, *in Teoria da cultura de massa.* Introdução, comentários e seleção de Luiz Costa Lima. Tradução de Julia Elisabeth Levy, revisão de Luiz Costa Lima e Otto Maria Carpeaux. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969; 2ª edição, 1978.

"'A indústria cultural' e 'Televisão, consciência e indústria cultural'", *in Comunicação e indústria cultural.* Organização de Gabriel Cohn. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1971; 4ª edição, 1978.

Notas de literatura (seleção). Tradução de Celeste Aida Galeão e Idalina Azevedo da Silva. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973; 2ª edição, 1991.

Filosofia da Nova Música. Tradução de Magda França. São Paulo: Perspectiva, 1974; 2ª edição, 1989.

Teoria estética. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1982.

"Textos escolhidos", *in Os Pensadores.* Vários tradutores. São Paulo: Abril Cultural, 1983; São Paulo: Nova Cultural, 1999.

Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos (com Max Horkheimer). Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

"Textos escolhidos", *in Theodor W. Adorno.* Organização de Gabriel Cohn. Vários tradutores. São Paulo: Ática, 1986.

"Diálogos sobre as massas, o medo e a morte — Uma conversa entre Elias Canetti e Theodor W. Adorno". Tradução de Otacílio F. Nunes Jr. *Novos Estudos Cebrap*, nº 21, julho de 1988.

Minima Moralia: reflexões a partir da vida danificada. Tradução de Luiz Eduardo Bicca. São Paulo, Ática, 1992; 2ª edição, 1993.

Palavras e sinais: modelos críticos 2. Tradução de Maria Helena Ruschel. Supervisão de Álvaro Valls. Petrópolis: Vozes, 1995.

Prismas: crítica cultural e sociedade. Tradução de Augustin Wernet e Jorge de Almeida. São Paulo: Ática, 1998.

Educação e emancipação. Tradução de Wolfgang Leo Maar. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

Indústria cultural e sociedade. Organização de Jorge de Almeida. Vários tradutores. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

Notas de literatura I. Tradução e apresentação de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003.

SOBRE THEODOR W. ADORNO

Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin, de José Guilherme Merquior. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.

Benjamin & Adorno: confrontos, de Flávio René Kothe. São Paulo: Ática, 1979.

A teoria crítica: ontem e hoje, de Barbara Freitag. São Paulo: Brasiliense, 1986.

Mimesis e racionalidade: a concepção de domínio da natureza em Theodor W. Adorno, de Rodrigo Duarte. São Paulo: Loyola, 1993.

Crítica da razão e mímesis no pensamento de Theodor W. Adorno, de Márcia Tiburi. Porto Alegre: Edipucrs, 1995.

Adornos, de Rodrigo Duarte. Belo Horizonte: UFMG, 1997.

A dialética negativa de Theodor W. Adorno, de Marcos Nobre. São Paulo: Iluminuras, 1998.

Adorno. O poder educativo do pensamento crítico, de Antonio Zuin, Bruno Pucci e Newton Ramos de Oliveira. Petrópolis: Vozes, 2000.

Estudos de estética e filosofia da arte: numa perspectiva adorniana, de Álvaro Valls. Porto Alegre: UFRGS, 2002.

Adorno, Horkheimer e a Dialética do Esclarecimento, de Rodrigo Duarte. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

Folha explica Adorno, de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Publifolha, 2003.

Adorno e a arte contemporânea, de Verlaine Freitas. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

A imagem reproduzida na capa é
Sem título, 1965 (detalhe), Mira Schendel,
nanquim e aguada s/ papel, 48 x 66 cm.

COLEÇÃO ESPÍRITO CRÍTICO
direção de Augusto Massi

A Coleção Espírito Crítico pretende atuar em duas frentes: publicar obras que constituem nossa melhor tradição ensaística e tornar acessível ao leitor brasileiro um amplo repertório de clássicos da crítica internacional. Embora a literatura atue como vetor, a perspectiva da coleção é dialogar com a história, a sociologia, a antropologia, a filosofia e as ciências políticas.

Do ponto de vista editorial, o projeto não envolve apenas o resgate de estudos decisivos mas, principalmente, a articulação de esforços isolados, enfatizando as relações de continuidade da vida intelectual. Desejamos recolocar na ordem do dia questões e impasses que, em sentido contrário à ciranda das modas teóricas, possam contribuir para o adensamento da experiência cultural brasileira.

Roberto Schwarz
Ao vencedor as batatas

João Luiz Lafetá
1930: a crítica e o Modernismo

Davi Arrigucci Jr.
O cacto e as ruínas

Roberto Schwarz
Um mestre na periferia do capitalismo

Georg Lukács
A teoria do romance

Antonio Candido
Os parceiros do Rio Bonito

Walter Benjamin
Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação

Vinicius Dantas
Bibliografia de Antonio Candido

Antonio Candido
Textos de intervenção
(seleção, introduções e notas de Vinicius Dantas)

Alfredo Bosi
Céu, inferno

Gilda de Mello e Souza
O tupi e o alaúde

Theodor W. Adorno
Notas de literatura I

A sair:

Erich Auerbach
Ensaios de literatura ocidental

Gilda de Mello e Souza
A idéia e o figurado